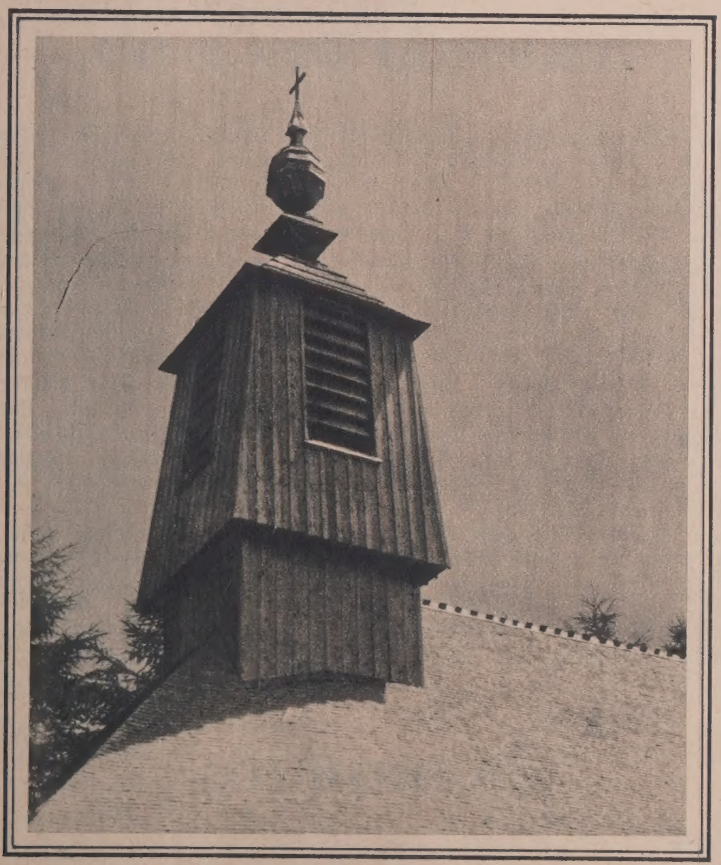
154

L'ART SACRÉ

#18



Chapelle à Karuizawa, Japon.

REVUE
MENSUELLE

AVRIL 1937 Le N° : 3 Francs

L'ART SACRÉ

revue mensuelle

Fondateurs : G. MOLLARD, J. PICHARD, L. SALAVIN.

Directeurs :
P. COUTURIER, O.P. ; P. RÉGAMEY, O.P.

Rédacteur en chef :
J. PICHARD.

AUX EDITIONS DU CERF,
29, Boulevard de Latour-Maubourg, PARIS (VII^e^)

Téléphone : Inv. 23-86 Chèques Postaux Paris 14.36.36

ABONNEMENTS

France-Belgique, 1 an : **25 fr.** - Etranger : **35 fr.**

La correspondance doit être adressée impersonnellement à M. le Directeur de l'Art Sacré,
29, Boulevard de Latour-Maubourg, PARIS (VII^e^)

COMITE DE REDACTION

MM.

Joseph AGEORGES, Secrétaire général du Bureau International de la Presse Catholique ; Chanoine Arnaud d'AGNEL ; Marcel AUBERT, Membre de l'Institut, Conservateur au Musée du Louvre ; R. P. AVRIL, O. P. ; BARILLET, Peintre-Verrier ; Abbé BAUFINE, P.S.S., Supérieur du Séminaire des Carmes ; Dom BELLOT, O.S.B., architecte ; Maurice BRILLANT ; René CERISIER ; Abbé CHAGNY, Président de la Société Littéraire, Historique et Archéologique de Lyon ; Henri CHARLIER, statuaire ; Alexandre CINGRIA, Président de la Société Saint-Luc, à Genève ; Paul CLAUDEL ; Jacques COPEAU.

Maurice DENIS, Membre de l'Institut ; Paul DESCHAMPS, Conservateur du Musée National de Sculpture Comparée ; George DESVALLIÈRES, Membre de l'Institut ; R. P. DONCŒUR, S.J. ; Albert DUBOS, sculpteur ; Pierre du COLOMBIER ; Jacques DUPONT, Attaché au Musée du Louvre ; P.-L. FLOUQUET, artiste peintre ; Henri FOCILLON, Professeur à la Sorbonne ; Amédée GASTOUÉ, Professeur à l'Ecole César-Franck ; Henri GHÉON ; Louis GILLET, de l'Académie Française ; Révérendissime P. GILLET, Maître Général des Prêcheurs ; Abbé GIROD DE L'AIN ; Georges GOYAU, de l'Académie Française.

HÉBERT-STEVENS, peintre-verrier ; Henri HÉRAUT ; Max INGRAND, peintre-verrier ; Paul JAMOT, Membre de l'Institut ; R. P. JEAN DE DIEU, Directeur des Etudes Franciscaines ; de LABOULAYE ; Chanoine LABOURT ; Robert LALLEMANT, architecte décorateur ; Robert LESAGE, Cérémoniaire de S. E. le Cardinal de Paris ; R. P. LHANDE, S.J. ; Bernard LOTH, Maître de Chapelle à St-Etienne-du-Mont ; Mgr LOTTHÉ ; R. P. LOUIS DE LA TRINITÉ, O.C.D. ; Henri de MAISTRE ; MALLET-STEVENS, architecte ; J. et J. MARTEL, sculpteurs ; Dom MARTIN, O.S.B., Directeur des Ateliers de la Croix-Latine ; Comte de MIRAMON FITZ-JAMES, Président de la Société des Amis de l'Orgue.

PINGUSSON, architecte ; Jean PUIFORCAT, orfèvre ; RAUGEL, Maître de Chapelle de Saint-Honoré d'Eylau ; R. P. de REVIERS de MAUNY, S.J., Organisateur du Pavillon Catholique à l'Exposition Internationale de Paris ; S. E. Mgr RIVIÈRE, Evêque de Monaco ; R. P. ROGUET, O.P. ; Louis ROUART ; Dom Maur SABLAYROLLES, O.S.B. ; SAMSON, Maître de Chapelle de la Cathédrale de Dijon ; R. P. SERTILLANGES, O.P., Membre de l'Institut ; Paul TOURNON, architecte en chef des Bâtiments Civils et Palais Nationaux ; Chanoine TOUZÉ, Directeur de l'Œuvre des Paroisses Nouvelles ; Jean de VALOIS, Professeur à l'Ecole César-Franck ; André VÉRA ; Paul VITRY, Conservateur au Musée du Louvre.

Sommaire

2^e^ Année N° 18

P. COUTURIER, O.P. — **SUR PICASSO ET LES CONDITIONS ACTUELLES DE L'ART CHRÉTIEN** 99

RENÉ SCHWOB. — **PLACE SAINT-PIERRE, A ROME** 103

Documents sur l'étranger : ORGUES DE JEAN KLAIS 104

JACQUES COPEAU. — **LA REPRÉSENTATION SACRÉE** 109

DOMINIQUE DE MÉNIL. — **LEÇONS D'UNE CHAPELLE JAPONAISE** 117

CHRONIQUES

Expositions. — L'Art catalan, par Yves Sjöberg. — **La Croix latine,** par P.-R. Régamey, O.P. — **Peinture à Pâques,** par Joseph Pichard 119

Radio. — Le Dieu Vivant, par Joseph Pichard 123

Publications récentes. — La cathédrale d'Amiens, Rubens, les chantiers du Cardinal, Orgues, etc. 123

Courrier 125

Sur Picasso

et

les conditions actuelles de l'art chrétien

On ne devrait jamais peindre
que ce qu'on aime.
Picasso.

IL est inutile de se dissimuler les difficultés immenses qui s'opposent à une vraie renaissance de l'art chrétien: il est, au contraire, nécessaire que certaines choses soient dites clairement, ici même, dans cette Revue. Quand bien même cela devrait faire tomber quelques enthousiasmes et provoquer quelques déceptions.

Les causes principales de la décadence de l'art sacré ne sont pas d'ordre artistique: elles sont d'ordre religieux. Cette décadence est liée à l'abaissement de l'esprit chrétien dans le monde occidental. En effet, l'art est toujours lié à un certain état de civilisation: et il n'y a pas d'art chrétien possible quand il n'y a pas de civilisation chrétienne. L'art est chose beaucoup trop spontanée, beaucoup trop organiquement unie à la vie d'une époque et d'un peuple pour qu'un art véritable, surtout s'il comporte certaines conditions de collectivité, puisse jamais éclore et s'épanouir en s'isolant de cette vie: S'il y a aujourd'hui décadence de l'art chrétien, c'est parce qu'il y a abaissement et régression de la vie chrétienne en Occident.

Mais il est nécessaire d'étudier de plus près les caractères de cette décadence dans notre pays, car ils y ont été extrêmement significatifs. Il est remarquable, en effet, que l'époque du plus honteux abaissement de l'art religieux a précisément coïncidé avec un des moments les plus glorieux de l'art français. Et puisqu'il faut, de toute évidence, deux choses pour qu'il y ait de l'art religieux: à savoir de l'art et de la religion (ou plus exactement des artistes et de la religion), si les artistes ont existé et s'ils ont été des plus grands, il faut bien que ce soit la religion qui ait manqué. C'est donc du côté de la religion qu'on doit rechercher les véritables causes de la décadence.

Quand nous disons « la religion », il est clair que nous voulons dire: les milieux religieux ou même plus précisément « l'état réel de la civilisation chrétienne dans les milieux français ». Or cet état réel s'est caractérisé dans le domaine de l'art par deux déficiences graves:

l'absence totale d'œuvres religieuses dans la production des plus grands artistes français du XIX^e^ et du XX^e^ siècles.

la disparition dans le catholicisme français d'un milieu favorable à l'art.

Quels liens doivent être établis entre ces deux faits? Il est clair que si la presque totalité des grands Maîtres français contemporains, qui n'étaient pas tous incroyants, n'a jamais traité de sujets religieux, c'est que la vie chrétienne ne rayonnait plus assez dans leur esprit, leur vie et leur milieu pour leur offrir, pour leur imposer, en quelque sorte, des thèmes naturels d'inspiration. Il y avait donc là régression certaine de la vitalité chrétienne.

Mais, d'autre part, il est tout aussi clair que cette abstention venait de l'absence de commandes — et très précisément de ce que les catholiques, les fidèles et le clergé

catholiques, ne constituaient plus un milieu susceptible, nous ne disons pas de produire, mais même simplement de comprendre et de faire travailler de tels artistes.

A l'heure actuelle où ces conditions semblent, sur certains points, s'améliorer, elles s'aggravent pourtant du fait que les caractères propres de l'art contemporain, dans ses représentants les plus éminents, ne sont pas favorables aux exigences essentielles d'un art chrétien.

Voyons donc brièvement comment se présente de nos jours le problème des rapports de l'art profane et de l'art chrétien.

Il est certain que l'art tout entier a beaucoup perdu quand les artistes se sont écartés des plus hautes sources spirituelles. Pendant des siècles, l'inspiration religieuse avait été l'âme même et toute la raison d'être de l'art occidental. Non point par quelque intime exigence mutuelle mais simplement parce que la foi animait alors toute la vie sociale, toute la vie personnelle. Quand il n'en a plus été ainsi, l'art s'est cherché d'autres sources, moins hautes et moins pures mais où nous voyons qu'il s'est pourtant renouvelé. De siècle en siècle la séparation n'a cessé de s'accroître. Aujourd'hui les grands courants de l'art vivant sont devenus entièrement étrangers à la vie de l'Eglise, ce qui implique évidemment ce dur corollaire que l'art de l'Eglise n'est plus un art vivant (ne satisfait plus aux exigences d'un art vivant).

Dans ces conditions, il est clair que l'art religieux n'a absolument rien à gagner à s'isoler de l'art profane. Et il a tout à y perdre... à commencer par la vie même, si l'on peut ainsi parler...

En effet, ne nous faisons pas d'illusions: notre art religieux, en dépit de ses fins propres, ne se donnera pas, ne s'inventera pas une vie propre. Car, si divers qu'il soit, tout l'art d'une époque est comme un grand corps vivant: tout ce qui s'isole, tout ce qui se retranche de l'unité de la vie, comme un membre malade s'anémie, se dessèche, finit par se décomposer: à chaque époque il y a l'art vivant de ce temps-là et c'est de cette vie que la foi chrétienne doit se saisir et qu'elle doit transformer, comme dans le domaine des réalités spirituelles, la grâce n'a pas de vie propre, mais s'empare de notre vie naturelle et la surélève: s'il n'y a pas de vie naturelle, il n'y aura pas non plus de vie surnaturelle. Car nous n'avons qu'une vie.

Il en va ainsi de l'art. Si nous avons maintenant un art religieux si pauvre, si artificiellement, si péniblement «moderne» c'est qu'il n'est pas un art vivant, c'est que la vie s'est retirée de lui. Quoi qu'on fasse, un mort ne sera jamais moderne, et il sera vain de poursuivre cette chimère d'un «art religieux moderne» si nous n'acceptons pas les conditions d'un art vivant: fards et grimages ne serviront qu'à l'embaumer.

Théoriquement, il resterait toujours la possibilité d'un miracle: l'apparition parmi nous de quelques artistes de génie qui renouvelleraient toutes choses, mais la vérité nous oblige à dire que cette belle merveille — en tout état de cause imprévisible (et d'ailleurs insuffisante à tout résoudre) — est peu probable; car ce qui est malade, ce qui est anémié chez nous, plus encore que les talents, c'est précisément ce «milieu» où l'art peut normalement naître et s'épanouir: ce climat que font aux artistes l'amour et le sens de la beauté nativement répandus dans un peuple. Nous appelons cela « culture artistique » mais c'est quelque chose de beaucoup plus simple, de beaucoup plus profond, de beaucoup plus lié à la vie de tous les jours et tout nourri d'elle. Or c'est cela même qui est à peu près mort dans nos milieux catholiques. Il y a bien un certain amour du passé, mais là encore, c'est plutôt un amour d'archéologue, de gardien de reliques et de musée. Aucun amour de la vie, de ses risques et de ses libertés. Aucun sens de la vie...

Ainsi donc l'exigence de cette unité vitale à laquelle doivent participer toutes les formes d'art d'une époque et l'inexistence d'un milieu favorable à l'art dans le monde catholique contemporain nous acculent, l'une et l'autre, à la nécessité de faire appel à la vitalité de l'art profane si nous voulons ranimer l'art chrétien.

Mais cette vie que nous devons aller chercher hors de chez nous, quelle est-elle? Dans quelle mesure les formes propres et l'esprit de l'art moderne peuvent-ils satisfaire aux exigences essentielles d'un art chrétien, d'un art religieux? Qui dit art religieux dit « art sacré », art « consacré », dans le sens où l'on dit d'un calice qu'il est consacré, c'est-à-dire réservé, séparé; et cela implique donc du même coup une certaine appartenance à un ordre déterminé qui n'est pas ordre commun. Ainsi en est-il de tout art religieux, de tout « art sacré » il tient à un autre ordre de réalités que les réalités terrestres. toute œuvre d'art sacré implique une référence essentielle à un autre monde: les personnages, leurs gestes et leurs expressions n'ont pas toute leur portée ni leur sens ici-bas; ils ne sont pas là tout à fait pour ce qu'ils font, ni même pour nous, c'est à peine s'ils nous font des signes: mais ils sont pour nous des signes. Ils appartiennent à un autre monde — et cette appartenance, qui doit être non point seulement conclue d'après le sujet, mais évidente, sensible, palpable, et qui ne peut pourtant pas être définie ni obtenue par aucune recette ni aucune manière, cette appartenance, substantiellement liée à chacun des éléments de l'œuvre, doit lui conférer un caractère immédiat de témoignage (au moins pour le temps qui voit naître cette œuvre); une « Mise au Tombeau » est bien autre chose qu'un enterrement; la Vierge Marie, si proche de nous, si familière qu'elle nous soit représentée, nous représente aussi d'autres réalités: ce n'est pas seulement une jeune mère avec son bel enfant qui dort...

Voilà pourquoi l'art naturaliste comme l'art abstrait ne seront jamais religieux. Voilà pourquoi la situation de l'art chrétien dans le monde moderne est si précaire et comme désespérée...

Si nous avons placé en tête de cet article le nom illustre du fondateur du cubisme, c'est que Picasso est un des cas majeurs, un des principes déterminants de l'art moderne. Mais il est difficile de parler de Picasso: même dans un examen superficiel, on se sent écrasé par cette œuvre énorme et contradictoire où des peintures de la quinzième année offrent toute la

maturité, toute la gravité d'un maître et où, vers 50 ans, tout est à nouveau remis en question pour la nᵉ fois et jeté dans des recherches dont le moins qu'on en puisse dire, est qu'elles sont effrayantes...

Et quand on pense en outre, à toute cette pesante littérature surréaliste, ésotérique, freudienne et marxiste, et puante d'ailleurs de « littérature », qui grouille autour de l'œuvre de Picasso, on voudrait se détourner de cet entassement et du héros lui-même et de ses œuvres vers des choses plus simples, vers d'humbles réalités, plus communes à tous les hommes, où il y aurait enfin des arbres, des fleurs et des visages pour nous sourire. Mais on garde la hantise de cet homme qui, même par des chemins affreux de laideur et de bestialité va plus loin que tous les autres, est plus fort que tous, est plus lucide que tous les autres.

Essayons pourtant de ne point céder à cette fascination; essayons de voir bien clair. Qu'y a-t-il d'essentiel dans l'œuvre et dans l'effort de Picasso? Il y a ceci: la volonté continue de porter l'autonomie et la puissance de l'effort créateur à ses plus extrêmes limites. Après les authentiques chefs-d'œuvre du début (époque rose, époque bleue), où nous voyons briller un sens et une expression si aiguë et souvent si émouvante des misères et des détresses des hommes, mais où déjà nous pouvons déceler aussi une préférence inquiétante pour des réalités qui sont, de soi, douloureuses et pénibles à voir, Picasso, plus ou moins consciemment, ouvre l'ère cubiste de la peinture. Il faut comprendre que le cubisme n'est pas du tout un art de rébus et de devinettes, mais, très exactement, un art d'où la représentation de la réalité extérieure soit exclue — un art créateur de purs objets, dépourvus de toute référence à une réalité extérieure. Le génie de Picasso a fait la preuve que de tels objets peuvent être très beaux et très émouvants: il a restitué à la peinture, ramenée à ses moyens essentiels de lignes et de couleurs, le pouvoir d'enchantement de la musique (de l'architecture) ou de la nature elle-même, lesquelles ne représentent rien et se font aimer par elles-mêmes, pour elles-mêmes. Cela nous valut d'admirables œuvres: c'étaient parfois de nobles peintures austères et magnifiques mais aussi ces innombrables petites aquarelles, faites de rien sur un bout de papier: un peu de gris, de bleu, de brun, quelque trait de plume un peu tremblé — que l'émotion faisait trembler — et à côté de cela tout paraissait facile, lâché, désordonné ou prétentieux...

Puis le peintre s'est demandé si avec les tons les plus faux, les couleurs les plus criardes, les pires mauves et les jaunes les plus acides, comme avec les courbes les plus veules, on ne pourrait pas faire des choses magnifiques et d'un raffinement extrême — et il les a faites en effet: des choses merveilleuses et limpides, des miracles de sensibilité.

Mais cela devait mener beaucoup plus loin. Il suffisait d'être logique et Dieu sait s'il l'est, avec quelle puissance et quelle continuité. Le surréalisme s'en mêlant, la volonté de se renouveler sans cesse, de ne pas céder à la facilité prodigieuse ni à aucun savoir-faire, le refus des liens que trament toujours autour de la liberté créatrice les réussites antérieures, devait fatalement conduire à refuser aussi de rien recevoir — même indirectement — de la beauté créée et à essayer de créer soi-même de la beauté, et pour que cette création soit plus totale, à faire de la beauté avec les éléments les plus contraires, avec ce que peuvent apporter de neuf la laideur et la démence, tous les cauchemars de l'abomination. Picasso y apportait cette froide lucidité, ce discernement glacial d'un être prodigieusement doué, et qui n'admet aucune négligence, aucun abandon. Les dernières œuvres sont terribles: la laideur y prend un caractère tel qu'elle semble s'identifier au mal. Disons-le: tout cela nous paraît effroyable. Il n'y a là plus rien de commun avec ce que nous aimons...

Mais ce n'est pas sans tristesse et sans un certain découragement que des chrétiens voient ce très grand artiste, dont le travail immense n'a cessé de prodiguer les preuves et les œuvres de son génie, par moments si humain, si tendre et si charmant, s'enfoncer dans ces régions de la nuit, dans ces ténèbres où personne ne fait rien de bon. Venit nox... Puisse-t-il y trouver d'autres anges gardiens que ses cruelles statues de tôles et de barres de fer qu'il s'est plu à construire dans ces dernières années. Du moins nous ne serons pas de ceux qui auront méconnu sa grandeur — et ce que nous écrivons ici voudrait atteindre en lui ce point secret qu'aucun homme ne peut entièrement défendre: « on ne devrait jamais peindre que ce qu'on aime » a-t-il dit...

Il est trop évident qu'un tel art ne peut être chrétien: il apparaît tout chargé de maléfices. Mais ce que nous voudrions dire c'est que l'art cubiste, comme tel, l'art non-représentatif est lui aussi, en dépit d'authentiques valeurs, essentiellement antireligieux: si l'art religieux se caractérise par sa référence au monde surnaturel, comment cet art qui ne se réfère même pas au monde naturel, qui garde en soi-même toutes ses raisons de joie, qui referme sur soi toute sa portée et tout son sens, pourrait-il être religieux?..

Encore une fois le cas de Picasso est un cas extrême, mais l'art admirable d'un Matisse, d'un Bonnard si jalousement, si passionnément limité à l'intuition immédiate de la beauté sensible, pourraient-ils l'être davantage? Voilà pourtant nos maîtres. Voilà l'essentiel et les plus hautes sources de l'art vivant...

Quelle espérance nous reste donc? Une faible espérance: qu'ici ou là de simples chrétiens s'appliquent à raconter en y mettant leur cœur et tout leur soin, les histoires du Bon Dieu, et tout ce que leur sens chrétien leur en aura appris dans la prière. C'est peut-être par de très humbles réussites, sans souci exagéré de l'art que l'essentiel, dans des lieux plus ou moins inconnus, sera sauvé. Déjà, nous voyons, d'ici, de là, des architectes, des peintres, des sculpteurs retrouver le souci des choses modestes qui seraient aes choses très bien faites, et, en elles, le souci des vrates valeurs humaines qu'elles peuvent porter.

Fr. M.-A. COUTURIER.

Place Saint-Pierre, à Rome

Sur la place St-Pierre la plus grande explosion de formes, de mouvements, de richesse nous entretient du règne de la simplicité. Il ne s'agit plus d'honorer Dieu par ce qu'on peut lui offrir de plus beau. Dieu est à l'intérieur. Et ce déroulement de toutes les verticales, de toutes les horizontales, de toutes les volutes de la pierre, leur seul objet c'est d'annoncer le palais du pontife des pauvres. Et de célébrer la gloire humaine dans ses approches de la divinité. C'est pourquoi, je pense, il y a tant d'ironie dans ces conversations que se tiennent les statues sur la balustrade, ces contorsions auxquelles elles se livrent, ces tournois d'éloquence qui ont pour scène le vide. Chacun parle, exhorte, appelle, proteste, enseigne, prend la terre à témoin, la repousse, s'y précipite, enfin déclame, subtilise et se justifie. Et ce grand déploiement des meilleurs personnages de l'humanité est d'une éloquence si naïve qu'on ne peut faire autrement que d'en être amusé. Surtout si l'on se dit que, par dessous, le corps de l'apôtre a depuis longtemps déjà cessé de pourrir.

Cette exaltation du mouvement humain nous suggère donc d'abord ce que nous avons d'insensé. Le Christ seul, au centre de la façade, bénit. Tous ses acolytes, à des degrés divers, exagèrent leur importance, gonflent tellement leur témoignage qu'il n'y a pas de doute: c'est une vue très ironique qu'ils nous souhaitent de prendre sur eux et sur nous. « Au fond, disent-ils, tout cela n'est pas très important qui pourtant est si douloureux, si joyeux, si glorieux ». « C'est là, nous répètent tant de lignes immobiles, tant de formes qui contredisent de leur agitation la sévérité de tant de lignes, mais oui! ce sont là les occupations de la terre. Ce qu'on peut encore imaginer de plus approximativement exact quand on pense à ce que les hommes font de mieux ».

La basilique de Constantin devait parler de notre misère plus discrètement. Mais elle baignait dans un sang qui fumait encore. A partir du XVI[e] siècle il ne s'agissait plus d'honorer des martyrs. L'homme recommençait un de ces travaux de gonflement dont on avait perdu le secret depuis longtemps. Il s'agissait dès lors de faire élever, par ceux qui en étaient les victimes, un monument qui à la fois fût l'image ridicule de l'orgueil humain et une merveille d'équilibre et de grâce.

Ah! je ne me lasse pas ici de déchiffrer le secret langage du génie romain. Et si ce siècle devait commencer de porter vers son comble l'absurde contradiction qui dort en nous, il fallait que déjà elle atteignît sur cette place à l'harmonieuse perfection qu'elle ne connaît que dans l'Eglise, car le déchirement auquel tout chrétien doit se résoudre aboutit à la connaissance à chaque pas de ses limites. C'est de nos limites que cette place nous entretient. Et du jeu étroit que nous jouons à nous-mêmes. Celui des saints qui, sur leur perron suspendu, s'offrent la comédie de leur sainteté.

L'art baroque ne nous parlera donc que de notre incapacité à nous fuir. Non seulement ses personnages jacassent là-haut dans leur désert, mais tout se passe ici comme s'ils se bornaient à se singer eux-mêmes. Ah! ils ne donnent pas une vue précisément souriante de la nature ces pieux acteurs qui inclinent de tous côtés leurs corps et leurs visages — sauf dans la direction de leur Maître. Pour la plupart ils lui tournent le dos. Et c'est déjà bien beau que leur habit soit religieux. On ne peut tout de même pas exiger d'eux beaucoup plus. Vus par un art qui songeait surtout à peindre la folie du monde, c'est une prodigieuse leçon d'humilité que leur zèle intempestif nous donne.

Pourtant, apôtres, papes, martyrs, fondateurs d'ordres, derrière leurs gesticulations excessives, c'est l'Eglise enseignante que l'on entend. Nous y voilà. Sur l'emplacement du cirque où les martyrs étaient la proie des bêtes, l'Eglise a voulu somptueusement installer la chaire de Pierre. Elle fait toujours de nécessité vertu, l'Eglise. Elle parle au monde son langage. Ici, surtout, où le Cirque de Néron a marqué un temps de son histoire. Sur la place publique, avec des moyens humains, la Sainte Eglise, contaminée dans ses membres par l'orgueil qui l'environne, s'adresse aux hommes pour les séduire. Tel est son paradoxe. Et qui devient de plus en plus tragique à mesure qu'on s'éloigne des persécutions. Cette place est son image. A l'aube d'un temps où naissait le terrible conflit du monde et d'une vérité jetée au monde et dévorée par lui.

RENÉ SCHWOB.

Orgue à Enskirchen.

Orgues de Jean Klais

On lira d'autre part, à la Revue des revues, l'analyse d'un article de Christlische Kunst consacré aux orgues, où, comme il convient, une place importante est faite à Jean Klais. Nous voulons davantage mettre en valeur pour le public français, qui ne la connaît pas encore assez, l'œuvre de ce facteur d'orgues. Ceux de nos lecteurs qui peuvent feuilleter les revues allemandes sont certainement frappés de voir combien ces œuvres de Klais sont supérieures à tout ce qui se fait alentour. A vrai dire on doit les compter parmi les réalisations les plus admirables de l'art sacré de ces dernières années, en quelque technique que ce soit. Klais, sans le vouloir du reste, par sa fidélité à la nature des choses, a ouvert une voie de renouvellement indéfini dans la décoration intérieure des églises, tant les tuyaux des orgues suggèrent de combinaisons possibles. C'est un problème de se demander comment des facteurs d'orgues et des architectes voient depuis plus de douze ans ces réalisations magnifiques et continuent des placages de tuyaux qui ne sont ni rationnels au point de vue acoustique ni expressifs pour l'œil.

L'orgue ci-dessus, qui se trouve à Viesen et date de 1934, st particulièrement caractéristique de l'effort poursuivi par Klais. La structure, à la fois architecturale et musicale, se évèle avec une grande clarté. Au milieu, les différents jeux 'étagent du fond en avant, selon leur hiérarchie. Les jeux de édales sont disposés sur les côtés en deux tours.

« L'idée de mes orgues, nous écrit Klais, naquit moins lu désir de trouver une nouvelle architecture des buffets, que le la volonté consciente de renier les usages courants jusque-là, ui élevaient des buffets d'orgues sans se soucier de la struc- ure interne de l'instrument et de ses besoins essentiels. Tout le roblème a été pour moi en première ligne et essentiellement n problème musical et acoustique. C'est pourquoi, j'ai cons- ience aussi de n'avoir pas apporté dans tous les cas une solu- ion architectonique, mais toujours quelque chose d'authen- ique et de vrai qui doit être un point de départ pour arriver à des formes architecturales satisfaisantes ».

« Les baroques, dit-il encore, ont eu le sens de la construction organique du buffet d'orgues. Mais le cycle baroque a terminé son évolution. Dès la fin du XVII[e] siècle, il n'était plus ce qu'il était dans le principe. M. Joseph Wörsching (dans l'article de *Chrisliche Kunst* recensé plus loin) considère que les perspectives et les plans des jeux ont la même valeur; je pense que c'est une erreur. Les plans ne sont pas l'essentiel de l'orgue. Les tuyaux sont le moyen de décoration le plus noble et le plus approprié, mais si on les utilise en grandes surfaces planes, ils n'ont plus cette valeur. Ils ne doivent pas non plus être utilisés aux dépens de la qualité musicale de l'instrument. Qu'ils ne soient pas un simple décor, des « attrapes » muettes. La plus grande faute que commet l'auteur est que par perspective des jeux, il ne considère pas seulement les jeux qui authentiquement servent, mais les figures qui,

Eglise Saint-Jean, à Hamborn.

Ludwigshafen, 1932.

Eglise Saint-Georges, à Cologne.

de l'extérieur, essayent de représenter des jeux ».

Le souci dominant qui apparaît dans les propos de Klais est celui du technicien qui veut, comme on dit aujourd'hui, être « fonctionnel » (C'est assez bien, semble-t-il, l'équivalent de l'allemand « werckmässig »). Or il se trouve qu'être « fonctionnel », en cette merveilleuse matière de l'orgue, c'est nécessairement être harmonieux. Disposer d'une façon logique les tuyaux d'un jeu c'est faire chanter aux yeux une gamme. L'adaptation aux lieux et aux proportions de l'architecture, les matières différentes des tuyaux, les reflets et les ombres font le reste, et la logique produit l'effet du lyrisme et de la fantaisie. D'autant plus que le facteur d'orgues sait qu'il est commandé par la renaissance de la musique d'orgue. « Au XIX^e^ et au début du XX^e^ siècles, écrit Klais, pseudo roman et pseudo gothique imitent la musique d'orchestre. On n'a pu s'écarter de ces pastiches que dans la mesure où l'on a pu prendre conscience de ce qu'est la musique d'orgue: rénovation due à l'étude des grands maîtres du XVII^e^ siècle et liée à la restauration de l'esprit liturgique » (Vérité complémentaire de celle qu'exprimait le Comte de Miramon-Fitz-James dans *L'Art Sacré* de juin 1936, p. 174).

Klais a débuté avant la guerre. Mais le premier orgue où il ait pu appliquer ses idées sans la moindre concession date de 1925, à l'abbaye de Knechtsteden; l'orgue s'y épanouit derrière l'autel, en une sorte de retable. Depuis, Klais a exécuté des orgues dans des églises de styles très différents, comme on en jugera par ces photographies. Il nous signale notamment les nouvelles orgues de la cathédrale de Wurzbourg qui est, à l'intérieur, la plus baroque des cathédrales allemandes, et pour laquelle il a donc éprouvé le besoin de s'adjoindre un ami de Munich. Il a aussi restauré ou agrandi des orgues anciennes, entre autres celles des cathédrales de Gand et de Bruges.

Eglise d'Erfurt.

Eglise Saint-Jean, à Hamborn.

Eglise Sainte-Elisabeth, à Aix-la-Chapelle (1932).

Eglise Sainte-Anne, à St-Wendel.

Exposition Internationale de Bruxelles, 1935.

Eglise Saint-Jean, à Sarrebruck.

La Représentation Sacrée

Nous avions demandé à M. Jacques Copeau de nous exposer ses idées sur la représentation sacrée. Il nous a répondu qu'il ne pouvait mieux faire que de nous donner la conférence prononcée à la Sainte Chapelle, le 29 juin 1934, lors de l'Exposition de la Passion dans l'Art Français, car il y a mis l'essentiel de ses convictions. Nous sommes heureux de publier ce beau texte inédit.

Je ne traiterai pas dans toute son ampleur le sujet de la Représentation Sacrée. Je tâcherai seulement de mettre en relief certains de ses aspects, d'une manière aussi vivante que possible. Je ne le traiterai pas en historien. Je suis trop ignorant pour cela. Et il m'est trop facile de renvoyer à d'excellents ouvrages qui font autorité. Ce que je sais du théâtre, je l'ai appris en en faisant et en réfléchissant sur ce que je faisais. Au cours de mes années d'apprentissage, dans l'enthousiasme et les tâtonnements de la création, il m'est souvent arrivé de croire que je faisais des découvertes merveilleuses. Les livres m'ont appris par la suite qu'une expérience sincère m'avait simplement conduit à retrouver, sur le vif, certaines vérités connues et pratiquées depuis des siècles et plus ou moins tombées en désuétude.

N'est-ce pas un peu de cette manière, toutes proportions gardées, que les clercs du Moyen-âge ont réinventé et reconstitué l'art du théâtre que le monde antique avait entraîné dans sa chute et laissé dans une obscurité profonde?

Laissez-moi dire ici que les artistes de ce temps qui ont consacré leur vie à purifier le théâtre de quelques-uns de ses vices, à le dépouiller de ses bas artifices, à lui rendre une certaine dignité humaine et sociale; laissez-moi dire que ces artistes soucieux de sincérité et de grandeur et d'une communion vraie entre l'acteur et son public, devaient naturellement s'initier à l'esprit de la représentation sacrée, qu'elle fût d'ailleurs celle de l'antiquité grecque ou du moyen-âge chrétien. A mesure qu'ils pénétraient davantage l'essence de leur art, il était naturel qu'ils touchâssent de plus près le fonds

religieux. Pour ma part, je vais plus loin. Jusqu'à penser que l'on n'a pas le sens du déroulement dramatique, de la mise en place, en valeur et en relief de la représentation si l'on n'est entré profondément dans l'ordre du cérémonial catholique romain, dans la liturgie vivante.

Je parlerai donc, en esprit de métier et en esprit de foi. Foi dans les choses de Dieu. Foi dans les choses de l'art. Puisqu'aussi bien elles se rejoignent ici sur un terrain singulièrement périlleux, dans un tête-à-tête singulièrement impressionnant.

Je remarque que ceux qui traitent — d'ailleurs avec compétence et souvent avec respect — des anciens Mistères de la Passion, des Miracles et des Moralités, en parlent sur un certain ton, comme si la religion catholique n'existait plus, comme si l'Eglise et ses fidèles avaient disparu de la terre et que les vérités qu'elle enseigne fussent périmées et dépassées.

Nous n'userons pas d'un tel détachement.

Car, si tout l'art du Moyen-âge est un enseignement des réalités de la foi, il convient peut-être de tourner vers lui les yeux, dans un temps où cet enseignement est plus que jamais oublié. Un grand nombre des indifférents et des tièdes sont surtout des ignorants. Ils ne sauraient être touchés d'une lumière à laquelle ils tournent systématiquement le dos. Ils ne peuvent aimer ni comprendre un enseignement qu'ils se refusent à connaître et surtout à vivre.

Le théâtre du Moyen-âge propose cet enseignement sous forme de vie. Il est encouragé par l'Eglise en vue de stimuler, par ses images vivantes, la foi du vulgaire ignorant. Ne nous hâtons pas trop de sourire de ses données élémentaires et des moyens naïfs dont il dispose pour les mettre en œuvre. Nous, hommes modernes, nous sommes en très grand nombre de ce vulgaire ignorant qui se laisse piper par les yeux à toutes les séductions des sens. Rien, dans nos divertissements, ne vient corriger cet abus, qui n'a de contre-poids que dans l'excès de l'esprit, dans l'orgueil d'une raison dévoyée.

Les spectacles se sont extraordinairement multipliés de nos jours. Jamais — et surtout si nous prétendons que quelque redressement moral soit en vue — la question de leur qualité ne s'est aussi sérieusement posée. Car ils sont, plus que jamais, la nourriture quotidienne des âmes ou leur poison. Et nous n'oublierons pas « que Rome et Byzance furent avilies par leurs spectacles. Et que les formes élevées de l'art dramatique disparurent complètement avec l'effondrement de l'Empire Romain ».

Aux IVe et Ve siècles de notre ère, les anniversaires des Saints Martyrs donnaient lieu chaque année à des célébrations. L'Eglise en prenait occasion pour détourner ses fidèles des jeux du cirque, des naumachies et des mauvais spectacles. Saint Augustin, parlant au peuple de Carthage, s'écrie: « Nous invitons votre charité pour demain encore. Demain les païens auront, m'a-t-on dit, la mer. Eh bien! nous, chrétiens, ayons le port, le port qui est le Christ... ».

On rapporte que le clergé de Romens ne craignit pas d'exposer sur le théâtre, pendant la représentation de leur martyre, le corps des trois patrons de la ville: Saint Séverin, Saint Exupère et Saint Félicien.

Ces faits parlent d'eux-mêmes.

De tout temps, en tous lieux, l'homme naturellement religieux associe à son besoin de croire un besoin non moins naturel d'agir sa croyance, de représenter à la fois les actions de son Dieu et la révérence qu'elles lui inspirent. Le fait d'adorer le porte à s'identifier à l'objet de son adoration. Le peuple, dans ses cérémonies, députe un prêtre qui se revêt de la majesté divine.

Pour entrer dans l'idée d'une représentation sacrée, pour en pénétrer le sens et en garder toute la signification, il faut avant tout, sans la confondre avec elle, connaître à quel point elle reste engagée dans la cérémonie qui lui a donné naissance et est commandée par elle.

Cette cérémonie c'est la Sainte Messe.

La Messe est une action. Aux origines elle est ainsi désignée: action du sacrifice, action de grâces, action dominicale, action de la cène de Notre-Seigneur.

Le prêtre y tient vraiment la place du Christ s'il reproduit ce que le Christ a fait. Ainsi le prêtre est un autre Christ. Il fait ce que le Christ a fait. *Imitatur.*

Voilà le nouveau noyau sacré autour duquel vont fructifier d'autres cérémonies. Voilà le nœud vivant auquel se rattachera toute la chaîne liturgique; le drame réel, actuel, présent, palpitant sur lequel se grefferont toutes nos allusions aux mystères de l'Incarnation et de la Rédemption. Voilà comme un appel divin aux jeux de la piété humaine.

Jeu de l'expulsion de l'esprit malin, avant l'intronisation du Roi de Gloire dans la dédicace d'une église; épisodes de la Semaine Sainte: procession des Rameaux, récitation à trois voix des Evangiles, lavement des pieds, office des Ténèbres, visite au Tombeau. Autant d'occasions pour les clercs d'orner la Liturgie de développements en action qui préfigurent la représentation sacrée.

Un assez grand nombre d'artistes, de nos jours, soit que leur foi les y pousse, soit que leur sensibilité les incline à traiter les sujets religieux, tâchent à renouer avec les traditions de l'art sacré. Les initiatives de Mgr le Cardinal-Archevêque de Paris offrent une destination à leurs ouvrages: des surfaces à couvrir dans les églises nouvellement construites. Elles rouvrent pour eux une source d'inspiration positive: l'architecture. Mais je crains que ces modestes interprètes de la pensée et de la vie chrétienne n'aient à se défendre d'une certaine abstraction, ou qu'ils ne tendent à recourir, plus ou moins inconsciemment, à l'imitation des œuvres d'un passé lointain, faute de modèles vivants et en action, et parce qu'une autre source d'inspiration leur fait défaut, aussi précieuse et authentique que la première, celle qui jaillissait pour leurs ancêtres de la Représentation Sacrée, à laquelle bien souvent ils avaient mis eux-mêmes la main.

Consultons les images qui nous entourent (1). Elles nous

(1) Les œuvres relatives à la Passion, exposées alors dans la Sainte-Chapelle.

Memling. - La Passion (Pinacothèque de Turin). Photo Anderson.

apprendront beaucoup plus de choses que ne nous en apprennent les vieux textes dont elles sont contemporaines. Elles nous paraîtront plus vivantes. Elles nous feront éprouver, peut-être, des émotions plus diverses et plus fortes.

C'est que le Mistère ou le Miracle, comme l'a très bien remarqué M. Gustave Cohen, « spectacle populaire et destiné à la place publique, il est presque mort, quand on l'arrache à son Hourt — c'est-à-dire au lieu de sa représentation — à ses draperies rouges, aux colorations violentes de ses décors, au soleil qui les illumine, à la machinerie qui l'anime, à la mimique qui le vivifie, à la musique qui l'enveloppe ».

Parler des Mistères c'est donc aussi et peut-être surtout parler des circonstances et des procédés de leur représentation.

Nous savons comment elle se déroulait, cette représentation. Nous le savons grâce aux travaux de M. Gustave Cohen, qui a tout fait pour cette époque, en particulier grâce à ce *Livre de Conduite du Régisseur* pour le Mistère de la Passion joué à Mons en 1501, qu'il a découvert à la Bibliothèque publique de Mons et publié chez Honoré Champion.

Nous savons que le public assemblé pour les Mistères pouvait compter jusqu'à 80.000 spectateurs. En un temps où les transports n'étaient ni rapides ni nombreux, c'est une belle chambrée. Je suppose que le plus grand nombre de ces spectateurs venaient à pied, comme des pèlerins. C'était le peuple, sans distinction de rang ni de condition. Depuis les plus humbles jusqu'à l'Echevin, au Bailli, à l'Evêque, à l'Ambassadeur et à l'Archiduc. La ville en fête invitait d'autres villes. Mons invitait Douai, Arras, Amiens, Cambrai. Exactement comme les Athéniens du IV^e^ siècle avant J.-C. invitaient leurs alliés aux grandes Dionysies.

Nous savons que les acteurs, clercs ou laïques, artisans ou gens de robe, ne faisaient pas du théâtre un métier, qu'ils apportaient gratuitement leur collaboration à l'œuvre commune, qu'ils suivaient la procession avant le spectacle, et que tous également mettaient un zèle religieux à bien jouer. S'ils ne recevaient point de gages, du moins étaient-ils abreuvés et nourris, souvent sur la scène, pendant les poses du jeu. L'enfer reçoit un demi-tonneau de cervoise. On lit au compte des dépenses: « Pour une épaule et poitrine de mouton rôtie, ce dit jour, sur le Hourt au convive du Monde et des péchés avec l'Umain Linaige, devant le déluge, 12 sous... ». C'est une simple collation. Et plus loin: « A Dieu le Père et autres, en nombre de 22 personnes, au souper « Au Griffon », donné 50 sous... ».

Nous savons qu'une vaste scène, non pourvue de rideau, présentait simultanément tous les lieux de l'action, dont le nombre pouvait aller jusqu'à soixante-dix, et que les personnages, se déplaçant sous les yeux du spectateur, passaient du Ciel à l'Enfer et de Rome à Jérusalem en quelques enjambées. Ici le spectateur moderne se prend à sourire. Je pense qu'il a tort. Il existe dans le théâtre japonais, dont le style est si pur, une tradition séculaire, celle des longs voyages. L'acteur les accomplit, en vue du public, traçant et répétant des méandres sur la scène. Et cela est très beau. J'ai vu une jeune comédienne mimer seule, dans un espace réduit, sans aucun décor, les allées et venues interminables d'une qui s'est perdue dans la forêt. Cette action était émouvante, nullement risible.

La disposition scénique simultanée du Moyen-âge est la seule possible dès qu'il s'agit d'une action narrative, de rythme accéléré et en quelque sorte symphonique.. N'oublions pas que Shakespeare composera d'après elle, qu'il la rendra inséparable de la configuration de ses chefs-d'œuvre... Jetez les yeux sur une reproduction de la *Passion* de *Memling* qui est à la Pinacothèque de Turin. Tout le drame y est représenté, découvert d'un seul coup, comme sous l'œil de Dieu, depuis la Cène jusqu'à la Résurrection, dans les alvéoles d'une archi-

tecture multiple, relié par des cheminements et couronnée par le Calvaire. C'est un Univers. Il donne le vertige aux pauvres metteurs en scène d'aujourd'hui, enfermés dans la boîte à décors que leur ont construite les Italiens de la Renaissance.

L'interposition du rideau d'avant-scène à la fin des actes suppose un tout autre ordre de composition. Elle implique que chaque acte, par sa disposition intérieure, forme un tout, une action complète avec son nœud propre, une péripétie dont la force dramatique gagne à demeurer suspendue pendant quelques instants. C'est une pose du discours, un point d'orgue. Mais, si l'interposition du rideau d'avant-scène n'a d'autre utilité que celle de faciliter le changement de décor, je ne vois pas en quoi cette convention nous satisfait davantage comme plus raffinée, en quoi elle sauve la vraisemblance. Car il n'est pas plus invraisemblable de rapprocher franchement sur la scène des lieux distants dans l'espace, que d'admettre qu'un simple baisser de rideau suffise à convaincre le spectateur qu'il passe, effectivement et en personne, avec les acteurs du drame, et en dix minutes au lieu de trente secondes, de Rome à Jérusalem. Des deux procédés, celui du rideau me paraît le plus grossier, le moins courtois et le moins hardi, le plus froid. Il supprime cette gageure, l'une des plus excitantes de l'art dramatique: la connivence avec le public. Il élimine du jeu l'un des joueurs.

Je voudrais qu'on usât envers le public de procédés plus honnêtes, qu'on l'aidât à nous suivre dans nos démarches, à nous faire confiance, sans nous obliger à trop de précautions et d'hypocrisie. Je voudrais que l'esprit régnât de part et d'autre de la rampe. Que celui de la salle vînt au devant de celui de la scène et que, de leur rencontre, résultât une délivrance de la matière, du poids de la matière, et de tous les trucs et machines destinés à la mouvoir ou à faire croire qu'elle se meut.

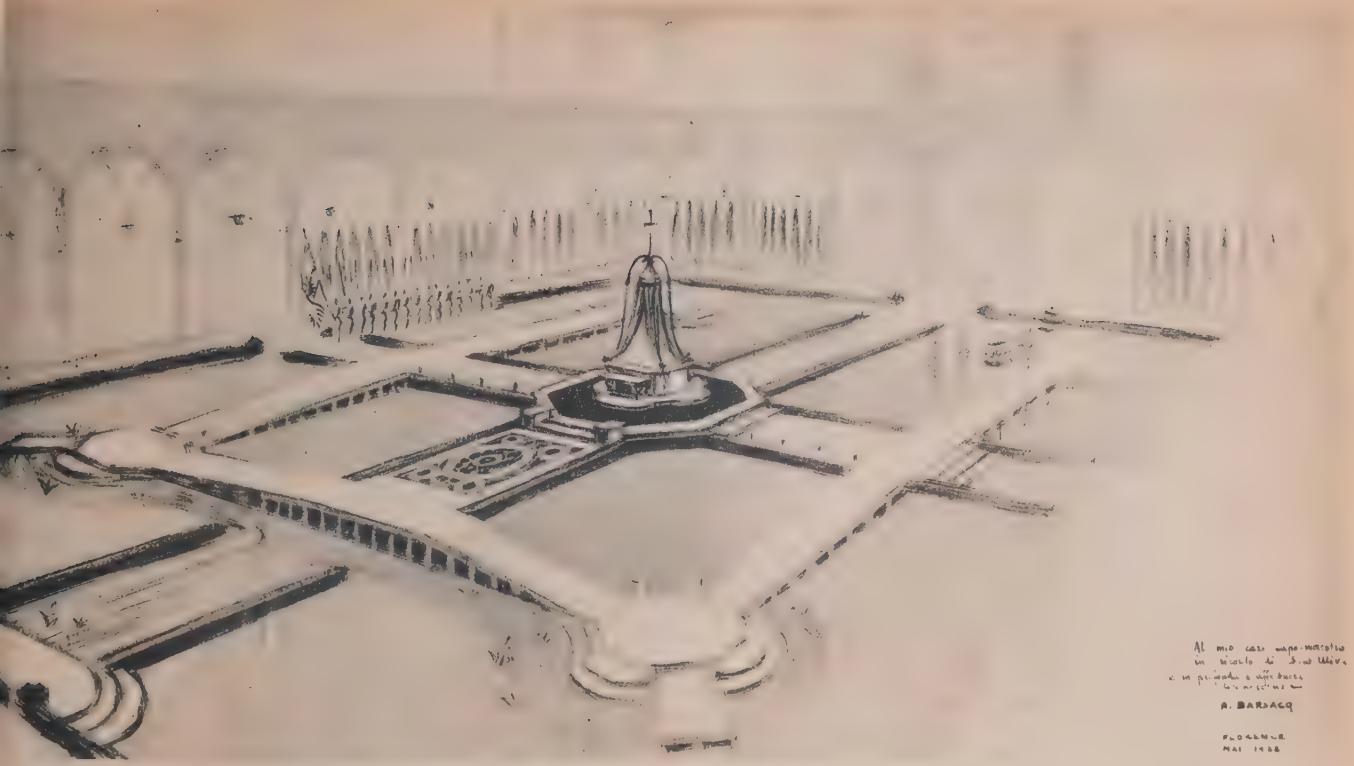
Je crois que le public sera toujours heureux d'accepter n'importe quelle convention et d'en jouir, pourvu qu'elle soit en harmonie avec le jeu qu'on lui présente, conçue sans morgue et exécutée sans effort visible.

Me permettra-t-on d'illustrer mes propos d'un souvenir personnel?

Au mois de mai dernier, la ville de *Florence* organisait une grande célébration musicale et dramatique. Max Reinhardt faisait jouer dans les jardins Boboli *le Songe d'une Nuit d'Eté* de Shakespeare. J'étais moi-même prié de donner mes soins à une représentation du Mistère de *Santa-Uliva*. Le cadre choisi était le grand cloître de Santa-Croce. Je me trouvais en présence de la pure architecture de Brunnelleschi. Il n'était pas question d'entrer en concurrence avec elle. Le problème était de ne pas la souiller par un apport de toiles peintes et de grossiers cartonnages. Nous résolûmes, mon collaborateur André Barsacq et moi, de placer notre public à l'abri des arcades, sur les deux-tiers environ du pourtour, et de laisser le champ libre à la représentation dans la totalité du rectangle central. Ce rectangle étant naturellement divisé, selon la forme d'une croix, en quatre parties égales revêtues de gazon, nous construisîmes au centre de chacune de ces quatre pelouses, quatre plateformes hexagonales, reliées entre elles par des ponts et communiquant de la même manière, avec une plateforme plus vaste, se développant au point central autour d'un puits de pierre inamovible. Cette scène principale, les quatre scènes secondaires, les quatre pelouses enserrées par leurs chemins de ronde nous fournissaient en plan, à une faible élévation du sol, un grand nombre de lieux dramatiques, des combinaisons presque infinies pour le jeu des acteurs, et s'incorporaient sans aucun désordre offensant à la noble architecture. Mais sur ces scènes plates il nous était interdit d'élever aucune construction permanente, si nous ne voulions nous exposer à les masquer les unes par les autres. Et nous avions pourtant, selon la composition du Mistère, à passer du Palais à la forêt, du champ de bataille à la prairie et de l'auberge au bord de la mer, sans nous abriter derrière aucun rideau. C'est alors que je m'avisai qu'une action si morcelée et si continue devait forcer la matière du spectacle à lui obéir, à suivre son mouvement, c'est-à-dire à créer son décor et à le détruire au fur et à mesure de son développement. Le décor fut remplacé par des accessoires de proportions convenables. Chaque scène apportait et remportait avec elle le matériel nécessaire à la situer: les scènes royales, leurs colonnes d'or et leur dais de pourpre; les scènes guerrières, leurs grands étendards et leurs piques démesurées; les scènes maritimes, leur petite nacelle aux mains de deux porteurs; les scènes de chasse, leurs oiseaux agités au bout de longues perches; les scènes infernales, leurs lanternes en forme de démons grimaçants. De sorte que le décor allait et venait, se fixait et s'évanouissait avec les costumes, les personnages et les sentiments de la pièce, et que jamais deux fois de suite, à si petit intervalle que cela fût, le même spectacle n'était reproduit. Bien plus: un moment vint où la forêt vint prendre sa place, sous forme de petits arbres bien dessinés, comme on en voit dans les vieilles estampes, portés par les piqueurs du Roi. Et, quand elle eût joué son rôle, la forêt se retira, par les mêmes moyens, dans un mouvement approprié au sentiment de la péripétie... Ce que je puis vous affirmer, c'est que pas un instant le plaisir du public ne fut inquiété, ni son émotion combattue par ces procédés. Il n'y trouvait point d'insolence, ni de pauvreté, encore moins d'affectation de naïveté. Il ne les remarquait même pas. Pourquoi? Parce que pour le convaincre et le charmer, il suffit de croire à ce qu'on fait, de le faire sincèrement, avec simplicité, avec justesse et avec émotion.

Revenons au Moyen-âge, vers le milieu du XV^{e} siècle. Je vous invite à regarder une miniature de *Fouquet,* souvent reproduite. Elle représente un Mistère de Ste Apolline. On a remarqué que, grâce à la disposition des loges et des mansions, des lieux et des galeries, acteurs et spectateurs s'y mêlent de la façon la plus inextricable. Tant mieux.

Dans une semblable représentation, tous les spectateurs n'ont pas la même vue du spectacle. Mais l'action s'articule de telle manière que chaque groupe de spectateurs, quelle que soit la position qu'ils occupent, voient toujours quelque chose, qu'il y ait toujours pour eux une action principale, accom-



Dessin de M André Barsacq montrant la disposition générale du Mistère de Santa-Uliva, tel qu'il fut représenté à Florence dans le cloître de Santa-Croce par M. Jacques Copeau,, a l'occasion du premier Maggio Fiorentino, en mai 1933.

pagnée, soutenue, lointainement contrepointée par des actions secondaires, accessoires, ce qui ajoute à l'émotion. Ici, des acteurs assis attendent le moment de leur entrée en scène. Ici un défilé. Ici un combat. Ici des personnages au repos. D'autres jouent. D'autres sortent. Ici une foule se rassemble. Ici des serviteurs de la scène apportent les accessoires nécessaires à caractériser le lieu. La colombe s'envole. La forêt marche. L'enfer mugit. Et le tout converge au même centre, se relie à la même idée par un arrangement secret et par l'enveloppement de la musique.

« Une histoire longue et compliquée comme la vie », a-t-on dit de nos vieux Mistères. Il est possible que cela soit « le contraire de l'art ». C'est, en tout cas, le contraire de la perfection classique. L'art et la perfection sont de l'homme. La vie est de Dieu. Ici la vie déborde.

Retournez à notre miniature. Voyez, au bord de l'échaud du Ciel, ces sonneurs de trompettes assis, jambes pendantes. Ces angelots, en haut de leur échelle à poules, comme les enfants de chœur prêts au service du culte. Ces belles dames en hennins et brocarts voisinant avec les démons fourchus.

Et, parmi cette confusion, bien en vue, le Meneur de jeu, en longue robe, l'œil sur son livre, son bâton suspendu au-dessus de l'action. C'est l'animateur, le démiurge, visible dans sa création, comme Dieu le Père au portail de la cathédrale. Il relie ouvertement la représentation dramatique à l'idée d'un office et d'une célébration. Il fait partir l'acteur, le figurant, la musique, le chœur, le bruit, l'étincelle. C'est par son

Fouquet. - Le Mistère de Sainte Apolline.

œil, sa main, son cœur et ses muscles que tout passe. Il a fait le prologue et dit l'*Ave Maria*. Il fera tout à l'heure le sermon. L'action créée est si intense, si prenante que nul ne songerait à se scandaliser s'il donne le premier mot d'une réplique ou la note d'une mélodie, s'il ranime le mouvement par un appel du pied, s'il pousse en scène et semonce un acteur tardif, enfin s'il imprime la vie à cette masse de personnages et de comparses, comme nous sentons si bien le besoin de le faire, nous autres meneurs de jeu, exclus du jeu, quand nous piétinons dans nos coulisses.

L'acteur est *en son lieu*, c'est-à-dire à l'écart, en marge de l'action, mais présent et visible. On lui fait signe. Cela suppose un singulier degré d'attention. Nul relâchement. Cela donne la température de la représentation, et fait comprendre la disposition haletante du public. Il y a une sorte d'adhésion que la convention bien caractérisée renforce, qui trouve du charme et de la poésie au changement visible des costumes et des masques. Ce n'est pas la supercherie, c'est la franchise qui impose l'illusion, quand l'acteur prend à partie le spectateur et le met dans son jeu.

Quarante *Miracles de Notre-Dame* sont conservés à la Bibliothèque Nationale dans un manuscrit à miniatures. Je ne les ai pas tous lus. Mais j'en ai compulsé toutes les illustrations. Ce sont des chefs-d'œuvre d'esprit, de finesse et de réalisme surnaturel. Des miracles d'amour, transpercés par la grâce et balayés du souffle de l'Espérance. C'est l'histoire minutieuse des compassions de la Sainte Vierge, de sa perpétuelle intercession, de son inlassable conjuration contre la Justice de Dieu, en faveur de Sa Miséricorde, avec cette collaboration des Saints et des Anges qui a été si bien comprise et décrite par Péguy.

Dans le *Miracle d'un larron qui fut pendu au gibet, mais la Vierge Marie le préserva de mourir lors*, on voit la Mère de Dieu, de ses deux mains étendues soutenir les pieds du supplicié, le soulever, le soulager du faix de la mort.

Dans le *Miracle d'un autre moyne, qui se coupa la gorge par la suggestion de l'ennemi enfer, et puis fut guéri par le mérite de la Vierge Marie*, on voit le moinillon tout nu, en prières devant le trône de la Reine des Anges. Une solide garde de démons cornus l'environne. Entre le pécheur et la Vierge, deux saints auréolés sont en prière véhémente. La Vierge émue se recueille. Elle n'est pas encore décidée. Deux anges, dont l'un est embusqué derrière le baldaquin du trône, sont prêts à intervenir.

Le sujet central de ces miracles c'est l'affrontement du bien au mal, de la nature à la grâce, la compétition des anges avec les démons, le débat de l'âme pécheresse et rachetée. Nous avons sous les yeux l'incarnation des forces qui s'exercent, à tout instant du jour, pour influencer, dans ses moindres démarches, la volonté de l'homme; pour lui tendre des pièges, l'avertir, le troubler ou le secourir; pour solliciter par le haut et par le bas son libre arbitre. Les démons tirent et les anges soulèvent. La Vierge Immaculée, mère de Dieu depuis l'éternité et mère des hommes depuis le Calvaire, met dans ce jeu le poids de son amour. Elle pardonne un grand crime pour une petite prière. Parce qu'une prière, si petite soit-elle, est à son regard un indice que l'homme essaye de s'en remettre à Dieu pour faire mieux Sa volonté, c'est-à-dire pour évoquer les puissances qui purifient, conservent, dirigent, éclairent et construisent, à la confusion de celles qui souillent, détruisent, égarent, anéantissent dans les ténèbres.

En vérité, je ne puis évoquer dans mon esprit la réalisation de ces *Miracles* sans être assourdi d'un grand bruit d'ailes, et comme aveuglé par leur blancheur.

Je sais qu'il y a neuf chœurs: anges, archanges, vertus, dominations, principautés, puissances, trônes, chérubins, séraphins, tous unis dans le *Sanctus* de la Messe.

Je vois les grands veilleurs ailés de Cimabue à l'église supérieure d'Assise, les rondes auréolées et fleuries, les anges chanteurs et musiciens, les anges gardiens embrassant les élus, aux portes du Paradis de l'Angelico.

Je me rappelle que ces anges, St Denis l'Aréopagite les nomme *les messagers du silence divin*, et qu'il décrit celui de leur mouvement « qui en même temps les porte vers leurs subalternes et les maintient glorieusement dans leur invincible tendance vers le beau et le bon, principe sacré de leur persévérance ».

J'entends la voix de Bossuet proclamant que ce que Dieu a de plus beau « c'est pour ainsi dire ce qu'il prodigue le plus », et terminant sa *Première Elévation de la quatrième Semaine* par ces mots:

« O Dieu! envoyez-nous vos saints Anges, ceux qui ont servi Jésus-Christ après son jeûne, ceux qui ont gardé son sépulcre et annoncé sa résurrection, celui qui l'a fortifié dans son agonie... ».

Mais ces saints Anges, ces Anges annonciateurs, gardiens et consolateurs, ces personnages divins — qui sont autre chose, vous l'avouerez, que des confidents de tragédie — viendront-ils se poser sans scandale sur le tréteau de notre Représentation Sacrée?

Oui, pourvu que ce ne soit pas sous la forme d'enfants mal mouchés et revêtus de calicot douteux, — et encore moins de danseurs agréables et prétentieux... Oui, pourvu que le tréteau soit consacré par un pieux usage et que toute souillure théâtrale en soit bannie; pourvu que tous les acteurs, depuis le premier rôle jusqu'au dernier comparse, soient imbus de leur ministère; pourvu que le drame lui-même soit un acte de foi, rien ne pourra faire sourire du merveilleux chrétien, rien n'y pourra blesser la piété des fidèles.

Je puis en témoigner.

Le vieux Mistère italien, dont j'ai déjà parlé, comportait pour la sainte héroïne un long voyage à travers le monde, traversé de maintes tribulations. Or, au moment où commencent ces épreuves, par le bannissement que son père prononce injustement contre Uliva, on voyait le Paradis s'éclairer, et deux anges, côte à côte, en descendre, s'acheminer lentement pour recevoir Uliva à sa sortie du palais et ne la plus quitter désormais, guidant ses pas, soutenant ses défaillances, la relevant de ses chutes, veillant sur son sommeil, inclinant jusqu'à ses lèvres le fruit pour la désaltérer. Il m'est presque impossi-

Le Miracle d'un larron qui fut pendu au gibet, mais la Vierge Marie le préserva de mourir lors.

ble de me rappeler aujourd'hui la forme d'Uliva détachée de ses compagnons surnaturels. Il y eut un moment où la Sainte se voyait assaillie par le Diable, sous la forme d'un jeune courtisan. A l'approche du malin, les deux anges, comme malgré eux, s'étaient un peu détournés puis écartés. Uliva, d'abord effrayée, soudain, dans un cri, invoquait le Seigneur. Et le démon, percé à jour, et comme brûlé au fer rouge par le nom de Jésus commençait à souffrir. Il grimaçait, se tordait, luttant contre sa panique. Alors, les deux petits anges élus, sans aucune parole, sans aucun geste, portés sur une musique, commençaient à marcher vers l'ange déchu. Parfois celui-ci s'arrêtait, revenait, menaçait encore. Les deux anges suspendaient leur démarche, reculaient d'un demi-pas puis, sans autre expression que celle de leur divin courage, se remettaient à progresser. Et ce simple jeu, que j'avais à peine eu besoin de régler, tant les acteurs l'avaient senti, ce simple jeu devint assez fort, assez clair, assez puissant et pathétique pour figurer pendant quelques instants la péripétie, chrétienne entre toutes, du Bien luttant avec le Mal...

Il faut l'avouer, pendant toute la durée des répétitions et jusqu'à la première de *Santa Uliva,* nous fûmes entourés d'un assez grand scepticisme. Ce vieux Mistère qu'on me voyait prendre tellement au sérieux semblait destiné à la risée des florentins, le public le plus critique et le plus prompt d'Europe, me disait-on.

Eh bien, tandis que mes deux anges luttaient avec le diable, dans cette vaste enceinte de Santa Croce, pas un souffle qui troublât le silence. Sur tous les visages tendus on croyait lire

Le miracle d'un autre moyne qui se coupa la gorge par la suggestion de l'ennemi enfer, et puis fut guéri par le mérite de la Vierge Marie.

la même interrogation: passeront-ils? Et quand ils passèrent, enfin, frôlant le démon vaincu, pour rejoindre la Sainte en extase, un soupir détendit les poitrines... Si je vous disais sur les visages de quels hommes j'ai vu des larmes, ce soir-là, vous ne douteriez pas qu'un pathétique aussi simple, puisse avoir sur le public d'aujourd'hui une action profonde et rafraîchissante.

Ce que j'avance ici, d'autres que moi l'ont avant moi démontré. Je ne parle pas des foules d'Oberamergau réunies autour de la *Passion,* ni de celles de Salzbourg autour du *Iederman* de Hugo von Hofmannsthal présenté par Reinhardt, ni même des nombreuses célébrations de Noël et de la Semaine Sainte qui se font, chaque année, en divers lieux de France, tant à Paris qu'en Province. Je pense surtout à Henri Ghéon, à qui revient l'honneur d'avoir promu depuis une quinzaine d'années le drame religieux sur la scène française et qui, chaque été, depuis quelque temps, convie en Belgique le peuple fidèle à ses grandes célébrations. Je pense à Henri Brochet et à ses compagnons dont le labeur modeste et persévérant rappelle authentiquement celui des artisans du Moyen-âge. A Léon Chancerel et à ses comédiens routiers, soit qu'ils portent dans les faubourgs la joie de Noël ou, qu'aux fêtes jubilaires du Puy, ils jouent *la Compassion de Notre-Dame.* Je pense au Révérend Père Doncœur, devant le portail de Chartres, reprenant avec ses cadets la plus pure tradition du drame liturgique.

...« Tout se tient en Dieu... La terre tient au ciel, le corps tient à l'esprit, toutes les choses qu'il a créées ensemble communiquent, toutes à la fois sont nécessaires l'une à l'autre... ».

Cette phrase que Paul Claudel a mise dans la bouche de l'un des personnages de *l'Annonce faite à Marie,* résume comme un spectacle le dogme catholique. Elle est à la fois la formule de la Cathédrale et celle de la Représentation Sacrée.

Mieux que le drame shakespearien, celle-ci s'étend à l'univers, comme cette scène immense sur laquelle le même Claudel dispose les épisodes du *Soulier de Satin.*

Ici, on prend la mesure de toutes choses, selon le dessein providentiel.

Ici tout a sa place: psychologie, anecdote, poésie, l'action et la contemplation, le cri, le dialogue et le chant. Tout est remis à son rang et dans son ordre, depuis la plus pauvre figure jusqu'à la plus majestueuse, depuis l'extrême détresse de l'homme livré à lui-même et de l'ange déchu, jusqu'à l'extrême jubilation de la créature rachetée et de l'esprit réconcilié.

Tous les tons peuvent se concerter, depuis celui d'un réalisme populaire, et depuis les ébats des âmes dans le style de notre tragédie classique, jusqu'à l'effusion chorale et jusqu'à l'harmonie des hiérarchies célestes.

Avec la représentation sacrée, *le Chœur,* sublime organe de la tragédie, rentre en scène. Ou plutôt tous les chœurs de la création débouchent dans le vaisseau d'une noble architecture:

Le chœur infernal et ses démons antagonistes, avec leurs armes noires, leurs enchantements et maléfices, leurs flammes et leurs fumées.

Le chœur de la nature, avec ses animaux, ses arbres, ses plantes, ses couleurs et ses saisons symbolisées.

Le chœur des fidèles, avec ses offrandes: le pain que les fidèles des premiers siècles portaient à la consécration; les prémices des moissons et des fruits; les outils et machines que les artisans font bénir; les bijoux que des mains pieuses dépouillent pour subvenir aux frais des nouvelles paroisses; les matériaux que St François quêtait auprès du peuple et que les indigènes en pays de mission viennent offrir aux religieux constructeurs; les étendards, les bannières; le lin tissé, les soies brodées que les femmes ont préparées pour le culte; les rameaux verts, les feuillages et les fleurs que les enfants sèment au-devant de l'Immaculée-Conception, dans la Procession des Trois Vertus que Péguy a chantée dans son Mistère de l'Espérance.

Le Chœur des Officiants et des Servants, avec ses croix, ses mitres, ses tiares, ses crosses, ses saints reliquaires et ses vêtures symboliques.

Le Chœur céleste, avec ses palmes, ses chants, les attributs des martyrs, les auréoles des saints, les armes étincelantes et les ailes diaprées des anges.

Tel est le spectacle de la Communion Universelle.

Il n'est pas sacrilège d'employer une formule consacrée pour dire que son action s'exerce pour pacifier, conserver, rassembler et conduire...

Nous avons fait un rêve. Il dépend de nous tous, il dépend en partie de ceux qui m'écoutent qu'il soit réalisé. C'est pourquoi je vous le confie. Nous voudrions que, dès l'an prochain, et chaque année désormais, la Passion du Christ fût à Paris l'objet d'une célébration solennelle, non point dans un théâtre mais dans un lieu réservé à cette pompe, et capable d'accueillir un grand concours de peuple. Nous voudrions que les fidèles eûssent à cœur d'assurer par leurs offrandes la dignité de la Représentation Sacrée, de lui donner par leur présence sa pleine signification. Nous voudrions que les artistes catholiques y trouvâssent l'occasion d'affirmer ce qui est l'essentiel de leur vie et ce qui est l'essentiel de leur art. Car il ne convient pas qu'une telle manifestation soit risquée comme à la dérobée, tant bien que mal, avec des moyens de fortune. Il faut qu'elle apporte aux croyants la plus grande jubilation spirituelle, qu'elle s'impose aux non-croyants par l'admiration, l'étonnement, l'édification. Il faut que le théâtre religieux soit l'honneur du théâtre de France.

JACQUES COPEAU.

Leçons d'une chapelle japonaise

Chapelle de Karuizawa, côté Sud ; le Porche.
(Photos communiquées par « l'Architecture d'Aujourd'hui »).

Les théologiens nous rappellent souvent que l'Eglise doit porter « l'humanité et tout l'humain dans son sein » (1), que toute vie doit baigner en elle car elle comprend « l'infini divin et le créé qui le reflète, l'infini humain et le divin qui le concentre » (2).

C'est une joie de retrouver ces vérités sur le plan de l'art. Les œuvres que l'Eglise fait surgir de civilisations différentes expriment à leur manière ce caractère catholique et indigène de l'Eglise.

C'est le cas de la chapelle de Karuizawa dont les photographies nous ont été aimablement communiquées par « L'Architecture d'Aujourd'hui ». Outre ce témoignage, elle nous réjouit aussi comme peut le faire une œuvre sincère pour laquelle on n'a pas visé plus haut que ses possibilités. Elle nous suggère enfin un examen de conscience. Pourquoi ne construisons-nous pas des églises simples et charmantes comme celles-là? Comment fut-elle construite? Comment construisons-nous?

Autrefois, l'homme qui construisait en dehors de toute préoccupation artistique, simplement pour avoir ce dont il avait besoin, faisait toujours une œuvre sincère. Elle pouvait être gauche, fruste, elle n'était jamais laide. A-t-on vu une habitation de paysans laide? Que ce soit une maison de l'Ile-de-France, le châlet d'un village de montagne ou un mas provençal, elle était toujours bien appropriée à sa fin et faite avec goût. La tradition conservait le style local tout en encourageant les innovations. Mais la tradition a été bouleversée

(1) Conclusion théologique à l'Enquête sur l'Incroyance par M. J. Congar (Vie Intellectuelle du 25 juillet 1935).

(2) Civilisation, culture, humanisme et catholicisme, par A.-D. Sertillanges (Vie Intellectuelle du 25 décembre 1935).

Chapelle de Karuizawa. — 1. Côté Nord, ou arrière. — 2. Fond de la chapelle ; confessionnal.

par le rentier qui s'est amené avec architecte, entrepreneurs, fenêtres, portes et grilles fabriquées en série. Sa maison a qulque chose d'insolite. Elle heurte le paysage. Lucien Romier pense qu'il faut voir là une des raisons de « la haine si fréquente du paysan pour la maison bourgeoise ». Si cette maison est souvent, comme il dit, « une offense à l'harmonie des choses locales », c'est qu'elle a cessé d'être indigène. Au lieu de s'élever du sol par l'assemblage de matériaux environnants, sous des mains autochtones, elle est un produit d'importation. Elle est importée du cerveau d'un architecte, des ateliers d'un entrepreneur, des usines qui fabriquent tuiles, briques, peintures, ferrures. Elle est un composé d'éléments que réunit le hasard, en l'absence d'une volonté directrice, et qui sont souvent sans lien avec le pays où elle s'élève.

Les conséquences de ce mode de construction sont graves. C'est non seulement le caractère indigène compromis et l'unité de l'œuvre mise en péril; mais c'est aussi la porte ouverte à toutes les fautes de goût et de proportions. Notre époque, en réduisant l'ouvrier au rôle de manœuvre, en substituant à l'outil primitif, que pouvait dominer un homme, des machines compliquées servies par des spécialistes, a peu à peu supprimé toute intimité entre l'objet et son créateur et elle a du même coup rendu impossible l'éducation de l'ouvrier par l'objet. Une table en série n'est plus l'œuvre d'un seul. Celui qui choisit les planches n'est pas le même que celui qui les rabotte. Un autre tourne les pieds, un autre sculpte, un autre vernit. A façonner lui-même son objet, l'artisan affinait tout naturellement sa sensibilité. Son travail se chargeait de lui montrer ses imperfections. Il pouvait corriger en cours de route. Maintenant, puisque tout se décide d'avance sur papier, l'objet, qu'il soit chandelier, table ou église, n'a plus son mot à dire, ou plutôt, il ne le dit que quand tout est fini, quand tout est irrémédiable. Dans ces conditions, seul un grand architecte peut avoir assez de talent pour faire une œuvre belle. S'il n'est pas vraiment très doué, il y a toutes les chances pour que sa construction pèche par bien des côtés. D'autre part, s'il n'a pas lui-même dessiné la moindre moulure, donné, au centimètre près, la dimension du moindre redent, les ouvriers, qui ont perdu l'instinct des proportions et dont la sensibilité s'est émoussée, commettront à chaque instant des fautes de goût. Un Mansart, un Gabriel devraient sûrement joindre à leur tempérament artistique de rares qualités d'autorité — on ne conçoit pas une grande architecture sans autorité — mais ils pouvaient s'en rapporter pour une grande part au goût de leurs ouvriers. Aujourd'hui la surveillance doit s'étendre à un domaine autrefois libre, l'autorité doit se muer en despotisme. Dans quel cercle vicieux sommes-nous engagés?

Pour le briser il faudrait ou beaucoup d'ingénuité ou beaucoup de science. Beaucoup d'ingénuité, car l'enfant ou l'homme inculte retrouve tout naturellement, pour peu qu'il soit un peu doué, le secret de faire de jolies choses. Beaucoup de science, car la sensibilité s'éduque et le sens du beau s'éveille.

Les Japonais qui construisirent l'église de Karuizawa possédaient à la fois cette ingénuité et cette science. C'est la raison de leur réussite. Non seulement ils n'avaient jamais feuilleté les catalogues des « Meubles Levitès » ou des « Galeries Barthan », mais ils avaient encore suivi un long apprentissage, au cours duquel ils avaient reçu une instruction destinée à développer leur goût et à leur assurer « une connaissance parfaite des qualités matérielles et spirituelles des matériaux et une habileté énorme dans l'emploi de quelques outils assez primitifs » (1). Les charpentiers japonais, formés à cette école, restent assez purs pour ne pas commettre l'erreur, si fréquente dans les périodes de décadence artistique, de dissocier la forme et la fonction, et ils sont assez habiles pour prétendre faire œuvre d'art. La jonction de ces deux qualités souvent opposées, leur confère assez de sûreté pour qu'ils aient pu construire l'église, sans plans détaillés, d'après de simples croquis (2).

Il n'appartient à personne de faire revivre un temps économiquement révolu, mais il appartient à celui qui a la charge

(1) L'Architecture d'Aujourd'hui. Octobre 1936.

(2) Ceux-ci ont été dessinés par l'architecte A. Raymond.

3. Fond de la chapelle : l'entrée, vue de l'intérieur. — 5. Porche, montrant le mur en béton de lave et certaines surfaces blanchies à la chaux

d'une commande de tirer le meilleur parti des possibilités présentes. Dans bien des villages, le curé jouit d'une grande influence auprès de ses paroissiens. Pourquoi n'en userait-il pas pour commander à des gens du pays ce dont il a besoin? On a vu dans le dernier numéro de *L'Art Sacré* (1) ce qu'ont pu faire le maçon, le charpentier et le forgeron d'un petit village d'Alsace, sous la direction d'un homme qui n'était pas architecte. Pourquoi cet exemple ne serait-il pas suivi? Celui qui, du fond de sa campagne, commande à Paris, sur catalogue, un bénitier ou une paire de chandeliers, ne croit-il pas qu'il porte sa part de responsabilité dans la carence de goût et de style que nous traversons actuellement?

(1) Remarques sur une chapelle, page 91.

Les photos publiées ici montrent que l'on peut faire de jolies choses avec des petits moyens. Le bénitier est un simple bol incrusté dans un tronc d'arbre. Les chaises en fibre sont frustes mais charmantes. Il y a encore en France des potiers de village qui sauraient faire de jolis bols, de jolis chandeliers vernissés, des menuisiers qui sauraient faire des tables d'autel comme ils font de beaux tombereaux ou de belles brouettes. Pourquoi ne s'adresse-t-on pas à eux? Ces objets de provenance locale stimuleraient des métiers qui s'éteignent, faute de commandes. Ils seraient l'expression plus authentique de la vie des fidèles et par là, tout gauches qu'ils soient, ils glorifieraient davantage Dieu.

DOMINIQUE DE MÉNIL.

CHRONIQUES

Expositions

L'Art Catalan

Tout ce que Paris compte d'hommes dévoués aux valeurs spirituelles se doit de rendre un hommage fervent à l'Exposition d'Art Catalan organisée au Jeu de Paume par M. André Dezarrois et MM. Joaquim Folch y Torre et Ventura Gassol (1). Les uns y trouvent matière surabondante à observations stylistiques, rapprochements passionnants avec les écoles d'art du moyen âge mieux explorées et plus populaires. Les considérations sur la « vie des formes » en reçoivent un nouvel élargissement, des précisions plus grandes, des preuves nouvelles et concordantes. Les autres, et ces points de vue se complètent, reconnaissent avec amour dans ces fresques, ces sculptures sur bois, ces retables, ces pièces d'orfèvrerie, la présence de « la plus pure spiritualité d'un peuple », au vrai celle de la pensée chrétienne éternelle, sublimant à une époque et dans un pays particuliers les caractères et les instincts d'une race fortement originale.

(1) La fidélité aux valeurs spirituelles exige aussi que l'on proteste contre les spoliations exécutées dans les églises de Catalogne, grâce auxquelles, en partie, a été possible cette exposition (N.d.l.R.)

Comme elles sont émouvantes ces fresques arrachées aux murs de blocage et aux absides des petites églises de campagne appartenant au premier art roman. C'était toute la richesse, toute la raison de vivre des paysans qui savaient lorsque l'un des leurs peignait sur les culs-de-four des absides le Christ en Majesté accosté du tétramorphe, les promesses de vie future et de résurrection signifiées par ces lignes fulgurantes, ces zigzags et ces zébrures revêtant la nudité des matériaux d'étoffes somptueusement bigarrées. Convenance décorative, appropriation de la parure à l'édifice, mariage de la lumière et du minéral pour révéler aux yeux mortels les réalités invisibles!

Les peintures coptes, les peintures de Cappadoce, les miniatures des manuscrits mozarabes ont sans doute influé sur ces peintures qui se ressentent d'un courant archaïque de l'art oriental. Telle Vierge en Majesté est rayée de bandes, de rectangles, de losanges, de pointillés et de croix comme une étoffe berbère. Art méditerranéen, art des pays de soleil et de sécheresse où la reprise indéfinie d'un élément géométrique traduit la solitude du désert et l'abolition du temps, sources de contemplation. Mais l'iconographie de Byzance venue par les routes de pèlerinage introduit une pensée personnelle dans cette tendance qui eût pu être inhumaine, et voilà pourquoi la longue Vierge droite de Sorpe écoute avec un tel sérieux le message de l'ange et le verbe de la colombe.

Quels rapports de volume harmonieux entre ces absides semi-circulaires et le cube allongé de l'autel, d'une simplicité biblique, où l'on cherche involontairement l'agneau du sacrifice! A la Catalogne appartiennent ces dais d'autel, simples panneaux rectangulaires posés obliquement sur deux poutres et timbrées du Pantocrator. Pauvres étaient les habitants de ces vallées pyrénéennes. Aussi, pour remplacer les devants d'autel d'orfèvrerie, si en vogue sur les bords du Rhin, eurent-ils l'ingénieuse idée de mouler en relief des personnages de stuc: Christ en Majesté, apôtres, saints, sur les panneaux de bois recouverts d'étoffe. Une polychromie où les jaunes, les rouges, les verts dominent, et une dorure prodigue achevaient de donner à ces panneaux l'aspect des émaux du Rhin et de la Meuse, et plus tard, au XIII[e] siècle, des émaux limousins. Le devant d'autel de Sn Marti de Gombreni, dans la région de Vic, rappelle avec ses tonalités vives les sarcophages égyptiens en cèdre du musée du Louvre.

L'architecture catalane romane, dont de grandes photographies montrent les monuments les plus fameux, prouve le génie de modeleur d'espace du peuple catalan. Aussi trouve-t-on ici des spécimens de cette sculpture romane de la Catalogne digne de demeurer un instant précieux du classicisme de toujours. Les Christ crucifiés en tuniques ou en jupons, gardent les traces des techniques du métal ainsi que les Vierges assises sur la cathèdre. Notre Py est l'héritier de ce dépouillement ascétique. Quelle musicalité de lignes dans cette Descente de Croix (Musée d'Art Catalan, Barcelone), où Joseph d'Arimathie a les épaules larges et la taille fine de telle statue égyptienne du musée du Caire! Longtemps avant le « Dévot Christ » de Perpignan et n'atteignant pas son degré d'horreur, une tête de Christ venant d'expirer montre ce souci de réalisme qui transforme le style et manifeste des sentiments plus troubles, un repliement de la pensée sur la misère de la condition humaine.

L'époque romane est celle de la pleine floraison, de l'originalité de l'art catalan. Les retables peints au XIII[e] siècle montrent, grâce aux grandes voies de communications maritimes et terrestres et au rôle politique de la Catalogne, jouissant de son indépendance sous une dynastie nationale, l'influence française prédominant avec les émaux limousins, la sculpture gothique ou la miniature. Le retable et le baldaquin en argent repoussé de la cathédrale de Gerone bien qu'exécutés par des artistes purement catalans ne laissent pas d'évoquer à l'esprit la sculpture de Reims ou d'Amiens. Au XIV[e] siècle c'est l'influence italienne, tantôt siennoise, tantôt florentine, qui s'infiltre dans les œuvres d'un Ferrer Bassa et des frères Serra. Au XV[e] siècle enfin, Lluis Borrassa de Girone, le maître de St Georges, Lluis Dalmau qui fit le voyage des Flandres et vit sans doute l'Agneau Mystique, ce dont témoigne sa Vierge des Conseillers à Barcelone, font paraître dans leurs œuvres le mouvement et le réalisme pittoresque de l'école flamande, cependant qu'un Jamme Huguet trace des portraits parfois empreints d'un profond sentiment intérieur et que les Vergos dressent leurs personnages géants sur des panneaux où l'or du fond, gaufré, guilloché, ciselé, dévore les vêtements et ne laisse plus d'intact que le visage et les mains.

Telle est, schématisée, la courbe de la peinture catalane au Moyen-âge. Elle est morte pour n'avoir pas été vivifiée par les souffles de la Renaissance italienne. Elle est morte par appauvrissement spirituel et surtout par excès de richesse et fascination de l'or.

Mais avant cette période de décadence, quelles heures inoubliables passées devant des panneaux où se reflètent une foi naïve et ardente, à contempler la Madone donnant le sein à l'Enfant Jésus ou écoutant des anges musiciens, à déchiffrer l'histoire de la Rédemption, sans cesse redite et sans cesse nouvelle, la légende des saints, films et feuilletons du temps qui apprenaient à bien vivre pour ganer une éternité de bonheur. Telle est cette intensité de vie spirituelle, — un peu sauvage — qu'elle donnerait presque le change sur un art qui était, en somme, très provincial qui a subi les influences des écoles contemporaines sans avoir lui-même de portée générale.

Il semble que flottent dans ces salles les milliers de regards défunts qui se posèrent, chargés de prières et de supplications sur ces fresques et ces retables. Ils nous adjurent de voir ce qu'eux-mêmes y virent, par delà les apparences sensibles.

Ainsi ces peintures, les objets de culte détournés de leur destination première, continuent-ils leur mission apostolique: *evangelizare pauperibus...* mais surtout les pauvres d'avoir perdu la lumière du Christ.

YVES SJOBERG.

Ne laissons point passer l'occasion de recommander l'Histoire de **la Peinture espagnole au Moyen-Age**, de M. Gabriel Rouchès, chez Morancé, admirable par sa science sûre et modeste.

Abside avec décoration peinte de Sant Miquel d'Angulasters (Début du XII[e] siècle). - Musée d'art catalan, Barcelone. Ph. Bulloz

Hermine David. - le Bon Samaritain.
(Exposition de la Galerie Lucy Krogh).

Peinture à Pâques

Quelques tableaux religieux chez Lucy Krohg, contribution des artistes parisiens aux fêtes de Pâques. Cela couvre tout juste les murs d'une petite galerie. Alleluia modeste, mais précieux tout de même.

La plus belle peinture — je ne veux pas m'arrêter aux Desvallières dans cette rapide visite — est peut-être celle de Le Molt, fine, bleutée. Deux images d'un goût ancien qui s'équilibrent bien sur une même toile. Il y a aussi d'Olesievicz une belle crucifixion, grave, toute en noirs et gris, parmi lesquels éclate seul le corsage rouge de Madeleine. De l'abbé Morel un lavis excellent, d'une composition très ferme. Avec le Baiser de Judas d'Hermine David et les Saintes Femmes de Lambert-Rucki ce sont les œuvres marquantes de cette exposition.

Il faut toutefois signaler de Dimier un morceau de l'esquisse de ce Chemin de Croix, tout parcouru de mouvements de foules, que nous connaissions déjà et dont nous aurons quelque jour prochain l'occasion de parler plus longuement. Une bonne peinture de Jahl et diverses œuvres qui subsistent de la précédente exposition de Jean Serrière. Celle-ci groupait des émaux, des gravures, des peintures et aquarelles aux tons vifs, au dessin nerveux. La danse des morts est une émouvante composition, mélange, comme la Tentation de Saint Antoine, d'inspiration mystique et charnelle (en un autre langage on pourrait dire que le péché y est puissamment rendu), mais qui se lie à d'antiques traditions.

J. P.

La Croix Latine

Dom Martin et Anto Carte

A deux reprises déjà, *L'Art Sacré* a publié des œuvres de Dom Martin (en octobre 1935, p. 28, l'autel de la chapelle royale de Bruxelles; en avril 1936, p. 117, deux calices). Ce moine de l'abbaye du Mont César à Louvain, est sans conteste un maître de l'orfèvrerie, et il étend son activité à tous les arts proprement liturgiques. « Les artistes de *La Croix latine,* répète-t-il, veulent donner aux églises du Christ, à leurs murs, à leurs verrières, beauté, grandeur et magnificence ». Le public parisien a pu revoir du 12 au 24 mars, à la galerie de l'Art Contemporain, 27, boulevard Malesherbes, des œuvres d'orfèvrerie de Dom Martin: un ostensoir, une croix processionnelle, des chandeliers, une aiguière, un bougeoir et des burettes, une croix pectorale, un anneau pastoral et des calices, autour de l'épée offerte par *L'Echo de Paris* au général Moscardo, défenseur de l'Alcazar de Tolède. Ce qui recommande le plus de telles œuvres à l'attention et au respect, c'est précisément le respect avec lequel elles ont été exécutées. Les matières admirables sont employées avec un sens de leur prix qui n'apparaît lui-même que comme une expression du sens religieux; on ne peut pas prendre ces objets autrement qu'avec lenteur et gravité. Tout indique qu'ils ont été longuement étudiés, réalisés avec un soin extrême, et que leurs desseins ont été mêlés par Dom Martin à la célébration même des cérémonies, soumis à toutes les exigences d'une liturgie vécue et priée, pour une mise au point de plus en plus digne du culte divin. On ose à peine, devant un talent de telle autorité et tant de piété indissolublement unis, formuler quelques réserves: la rançon de cette application est un certain manque de spontanéité; les formes sont souvent lourdes et, quoique faites d'éléments schématisés, elles présentent une complication accentuée par la multiplication des matières diverses, qui risque de dater assez vite. Plus profondément, si respectable et bienfaisant que soit un tel effort, il nous inquiète un peu en ce qu'il paraît porter trop exclusivement sur la mise en valeur de matières précieuses et sur la perfection technique, moyens un peu trop « riches », quand les œuvres ne procurent pas aux yeux une musique assez spirituelle de proportions et de couleurs. Dans le même sens, il faut remarquer que les éléments sculptés, émaillés, gravés, se ressentent toujours des poncifs dits « modernes ».

Un collaborateur de Dom Martin, M. Anto Carte, exposait avec lui. Ses peintures sont extrêmement consciencieuses et un peu trop « littéraires » dans l'insistance avec laquelle les sentiments y sont exprimés. Les gestes y sont tellement calculés, les expressions tellement étudiées, les moindres plis des vêtements concertés avec tant de soin, que les personnages sont figés de façon paradoxale dans un instant de leurs mouvements, qui devraient au contraire donner l'impression de se continuer.

Fr. P.-R. RÉGAMEY, O. P.

Radio

On a assez d'occasions de maudire la Radio, l'indiscrétion de ses hauts-parleurs, cette publicité exaspérante, ces pots-pourris, pour qu'on soit heureux de lui rendre une fois hommage. Et il faut aussi féliciter le poste d'Etat d'avoir inscrit à son programme une œuvre de si haute inspiration.

La vérité, ici comme au cinéma, est qu'une forme d'art nouvelle exige des œuvres originales. Quand on suit une pièce de théâtre à l'écoute, on est amené à regretter l'éloignement où l'on est de la salle de spectacle. Car la pièce a été écrite pour être vue aussi bien qu'entendue, et elle exige la présence charnelle de l'acteur. Je n'ai point de goût à me sentir spectateur de seconde zone. D'autant que la radio, par le mystère de sa venue jusque dans ma chambre, par cette abolition merveilleuse de l'espace qu'elle réalise, peut me donner des joies très neuves, différentes à coup sûr de celles que j'attends du théâtre. Radio, cinéma, sources fraîches et encore inexplorées de poésie.

Il nous faut exiger des œuvres radiophoniques qui ne soient pas des ersatz et qui se suffisent à elles-mêmes. C'est ce qu'ont compris, parmi un très petit nombre d'auteurs, Mesdames Cita et Suzanne Mallard. Leur production radiophonique est déjà importante. *Le Dieu vivant* est leur quinzième composition.

Le sous-titre porte « Radio-reportage en quatre journées de la Passion ». L'idée éminemment radiophonique qui anime cette composition est la suivante: Un reporter, camarade de ceux qui font chaque jour participer les sportifs de chambre aux émotions du ring et des courts, assiste à Jérusalem aux grands événements que chaque année l'Eglise et le monde entier commémorent. Et il raconte ce qu'il voit, en même temps qu'il nous fait entendre les principaux acteurs du drame : Jésus d'abord.

J'avoue que ce n'est pas sans quelque appréhension que je m'installais à l'écoute le Jeudi-Saint. Il est toujours dangereux, qu'il s'agisse de peinture, de théâtre, et j'ajouterai même d'un sermon, de s'attaquer à ces sommets de l'histoire et de la vie. On ne peut se flatter de se tenir à leur hauteur, et il ne faut tout de même pas demeurer trop en-dessous.

Or je dois dire que de bien des figurations ou évocations du drame de la Passion qu'il m'a été donné de connaître, voici une des plus émouvantes. Et qu'elle justifie son titre: *Le Dieu vivant*. Je ne sais pas en effet si l'art a jamais disposé pour nous rendre le Christ présent d'un moyen plus direct que celui-ci. Dès que nous sommes à l'écoute nous voici soudain devenus sceptiques sur la réalité des limites auxquelles la matière pour l'ordinaire nous condamne. D'excellentes dispositions naissent en nous à l'égard du merveilleux. L'espace déjà est aboli, pourquoi pas le temps ? Nous pouvons entendre à notre gré Jérusalem, pourquoi n'entendrions-nous pas les contemporains du Christ et Jésus lui-même?

Et voilà bien le triomphe de notre temps. Plus que la reconstitution de mystères anciens nous émeut aujourd'hui cette voix qui, sans tout l'appareil conventionnel et encombrant du théâtre nous joint au milieu de nos occupations les plus familières. « Qui est Jésus de Nazareth? ».

Le texte de Mesdames Cita et Suzanne Mallard est sobre et juste, c'est un mérite. Les voix aussi dans l'ensemble l'étaient, particulièrement celle du reporteur. Sans doute pourrait-on sur ce thème aller plus loin et faire plus grand. Il y avait aussi dans la voix du Christ un accent trop volontairement mystérieux. J'aurais aimé un ton plus simple, plus mâle aussi. Ce sont de légères critiques.

A l'écoute, à vrai dire, j'étais uniquement ému. Et je crois que beaucoup l'ont été comme moi. Je me suis rendu le soir au sermon de la Passion. C'était un beau sermon, j'ai été moins ému. Que ne connaissons-nous, que n'éprouvons-nous les richesses des nouvelles formes d'art qui nous sont données?

JOSEPH PICHARD.

Publications récentes

LA CATHEDRALE D'AMIENS, par Mme Louise Lefrançois-Pillion, 64 pages, 52 photographies de Mme J.-L. Schneider, Editions d'histoire et d'art, Plon.

On doit spécialement recommander les livres de Mme Lefrançois-Pillion aux personnes qui veulent s'initier à l'histoire de l'art et se former le goût, car ils ont des qualités très pédagogiques de justesse, de clarté et de simplicité. L'auteur excelle à faire remarquer en peu de mots les différences de facture, à mettre en valeur ce qui est beau et grand, à faire reconnaître les imperfections et les médiocrités. Ici des photographies admirables auxquelles le texte renvoie avec précision, rendent la lecture particulièrement profitable.

Mme Lefrançois, qui est picarde, parle avec amour de sa cathédrale. Elle en reconnaît cependant les « paradoxes ». Elle constate ce qu'a de surprenant « l'apparition de cet édifice hors d'échelle, au physique et au moral, avec tout ce qui l'entoure : milieu architectural — il n'en est guère de plus pauvre... — milieu spirituel, auquel paraît avoir manqué la ferveur mystique de Chartres ou la ferveur intellectuelle de Paris ou de Laon ». Elle signale les défauts de la façade, confuse et surchargée, avec ce « pléonasme » de la galerie des rois, au-dessus d'une première galerie ajourée. Elle fait voir les signes de décadence qui gâtent déjà cette architecture à son suprême épanouissement : l'incomparable nef elle-même, avec la grimace des gables au-dessus des baies du triforium ; à l'extérieur, les fenêtres hautes de l'abside, avec leurs gables qui traversent la balustrade, « manifestant une recherche inquiète de raffinement et comme de préciosité » ; — j'ajouterais volontiers, ce qu'a de fastidieux le hérissement symétrique des pinacles et la correction sèche de tant d'éléments. Cette sublime cathédrale a déjà les tares de l'académisme, et, chose remarquable, c'est ce que les pasticheurs lui ont pris depuis le XIXe siècle (exemple Ste-Clotilde). A propos de la sculpture, Mme Lefrançois se repent d'avoir été jadis trop sévère. Chaque fois que je repasse à Amiens, je tâche en vain de ne pas l'être, mais c'est le plus étonnant paradoxe d'Amiens que la présence de ces grands chefs-d'œuvre qui sont des sommets de l'art de tous les temps, le Beau Dieu, le Saint Firmin, la Vierge Dorée, et de quelques œuvres belles, charmantes, originales, — par exemple le groupe de la Visitation, le délicieux saint Domice, la reine de Saba, les travaux des mois — parmi les alignements ennuyeux de

personnages presque interchangeables, sans caractère, aux draperies conventionnelles, aux visages sans rayonnement. Il n'y a pas à Amiens ce foisonnement de morceaux, pleins de sève dont se détachent à Reims et surtout à Chartres les grandes œuvres fameuses. Un amour du poncif s'y fait sentir, d'accord peut-être avec la logique géométrique qui a présidé au programme iconographique, tandis que dans nos autres cathédrales, il y a en tout du **jeu.**

On entend bien que si je m'exprime avec cette liberté, c'est parce que je suppose acquis que cette cathédrale est, dans son ensemble et en beaucoup de ses éléments, admirable. C'est une joie exaltante d'y revivre grâce à ces belles photos et à leur intelligent commentaire. P.-R. R.

LA VIE INTELLECTUELLE, 25 mars 1937, pp. 458-468, **Réflexions sur les exigences d'un théâtre chrétien,** par Gabriel Marcel.

Pour les « moyens pauvres », contre « l'imitation des moyens riches », telle qu'elle a été pratiquée dans la représentation du Mystère de la Passion en 1935. Sur le « mystère du comédien », à qui s'applique très particulièrement la parole de l'Ecriture : « Vous n'êtes pas à vous-mêmes ». - Contre « l'horticulture de la niaiserie » qui est pratiquée à l'égard du public bienpensant. « Le problème que l'état de choses actuel nous contraint à poser est de savoir si les spectacles destinés à ce genre de groupements doivent proposer aux auditeurs un monde entièrement factice, un monde affadi d'où les tragiques réalités humaines soient méthodiquement éliminées... Comment ne pas croire que la religion n'espère pouvoir subjuguer que des âmes enfantines, que des intelligences émasculées ? ...Elle donnera, soit à ses adversaires, soit à ceux qui, parmi ses adeptes, auront gardé quelque capacité de libre réflexion, le sentiment bien net qu'elle déteste la vérité, qu'elle ne peut prospérer qu'à l'abri de certains écrans interposés entre la fidélité et la réalité telle qu'elle est ».

L'AMOUR DE L'ART.

Préoccupés comme nous le sommes de l'atmosphère dans laquelle se développe l'art religieux, nous devons signaler la série d'articles que M. Bernard Champigneulle consacre à « l'Inquiétude dans l'art d'aujourd'hui ». En janvier : « Confusion de notre temps » ; en février : « Ceux qui avaient vingt ans en 1918 ». Le souci de ces derniers est exprimé par Roland Oudot : « Un peu las, un peu dégoûtés des théories, des méthodes tournant aux systèmes et aux cache-nullités, ils ont compté sur leur instinct pour trouver la voie. C'est cet instinct qui donne à certains d'entre eux le désir d'une peinture honnête, sincère, équilibrée... »

Dans ce numéro de février, une étude de Pierre du Colombier sur un élève oublié de Delacroix, Emile Knoepfler, reflet du maître, dont la plupart des œuvres ont des sujets religieux. — M. Florisoone, rendant compte de l'exposition de la galerie Art et Industrie (cf. Art Sacré de février, pp. 58-59), estime que « l'art religieux est en pleine ascension : il semble même ne pas présenter cette lassitude quasi générale qui s'est abattue sur l'art : c'est sans doute qu'il a une mission précise, matérielle et spirituelle ». Cela fait plaisir d'entendre cet avis d'un critique averti et plein de goût. Le malheur est que nous ne sommes pas de son avis.

L'ART VIVANT a consacré son numéro de janvier aux **Chantiers du Cardinal.** (On se souvient que **l'Art Sacré** leur a consacré son numéro de novembre 36). La vérité nous oblige malheureusement à constater, en feuilletant ces images, que l'immense effort de la foi et de la générosité catholiques n'a pas trouvé une forme artistique digne de lui. On s'est, en général, limité dans ce numéro à ce qu'il y a de plus honorable parmi ces cent églises. (Il y a pourtant quelques oublis, telle l'église de Saint-Maurice Gravelle, par Tandeau de Marsac). Encore l'une des plus belles œuvres représentées, le prieuré de Vanves, de Dom Bellot (**Art Sacré** de janvier), ne fait-elle point partie de ces chantiers.

Bilan : une réussite charmante, une seule, l'architecture de Sainte-Agnès d'Alfort, par Marc Brillaud de Laujardière et Raymond Puthomme, inspirée sainement de Perret (qu'on a tenu à l'écart des commandes), et cette inspiration est renouvelée par une sensibilité très personnelle (Perret est un maître, non un donneur de nouveaux poncifs). Quelques œuvres de valeur : Saint-Antoine de Padoue, d'Azéma, inspiré de certaines églises hollandaises ; Saint-Yves de la Courneuve, par Bridet et Robert, où cependant le jeu très intéressant des arcs intérieurs est un peu compliqué et lourd ; Sainte-Geneviève de Nanterre, par Favier (la façade a une expression un peu trop triste) ; Sainte-Mathilde de Puteaux, par Jean Rey ; les modestes chapelles et petites églises de Vidal, qui ont l'allure probe d'une bonne église beauceronne. Il peut y en avoir quelques autres que nous ne connaissons pas et qu'on ne nous présente pas ici. En tous cas, il y en a quantité d'autres qui seront intolérables avant dix ans.

Dans ce même numéro, un article de Marcel Brion : l'Espace spirituel, et de Jacques Guenne : l'Art et le sentiment religieux. L'architecture est commentée par Maximilien Gautier avec l'indulgence de mise, les objets du culte par Bernard Champigneulle et le vitrail par Raymond Cogniat.

P.-R. R.

ORIENTATIONS, La Sarte, Huy (Belgique), 22 février 1937, pp. 417-426.

En marge de l'œuvre de Rubens, par Louis van den Bossche.

Les écrits de M. v. d. B. retiennent toujours l'attention parce qu'il allie à un sens très direct des œuvres d'art une compréhension profonde des réalités de la vie intérieure. Ce bel article est une contribution des plus suggestives à l'étude de Rubens, peintre religieux. Selon l'auteur, et nous croyons cette conclusion très juste, la vie religieuse de Rubens a été trop conventionnelle. Il n'a pas vécu les réalités chrétiennes d'une façon assez assidue : « il n'en a pas goûté la saveur dans le fond de son âme... Au dynamisme puissant du génie naturel ne répondit en lui qu'une foi commune, un amour... qui se confondait facilement avec les tendresses humaines ». Cependant je ne crois pas que « partout (chez Rubens) le contraste de la matière et de l'esprit se trouve résolu dans le triomphe de la chair, que le surnaturel, cérébralement indiqué par le sujet, cède au naturel et obéisse à son rythme ». Je ne crois pas non plus qu'on doive absolument condamner la thèse de la Renaissance selon laquelle la valeur religieuse de l'œuvre tient à son sujet. Il faudrait à ce qu'il me semble apporter beaucoup de discernement dans l'étude de cette irritante question. Je les verrais surtout en ce sens qu'un art sain, profond, équilibré et donc souple réalise toujours une correspondance parfaite entre ce qu'on appelle couramment le « sujet », qui n'est au vrai qu'un des sujets de l'œuvre, le sujet pour la raison raisonnante, et les autres sujets de cette même œuvre, celui qui parle au regard de l'esprit ou du « cœur » selon Pascal, celui qui est pour l'imagination poétique, celui qui est pour les yeux : tout cela s'unit de façon indiscernable. La querelle du « sujet » ne naît que dans les époques de déséquilibre, où l'on ne s'adresse qu'à une part de l'homme, où l'homme est divisé et anarchique. Quand Rubens est excellent, je crois percevoir entre ses œuvres une assez grande variété d'expressions spirituelles selon la diversité des « sujets » qu'il traite. A l'inverse, je ne voudrais pas qu'on prétendît reconnaître, par contraste avec les temps classiques, des différences de style inexistantes entre les œuvres religieuses du moyen âge et les profanes. Le hasard vient de me faire ouvrir le manuel d'archéologie de Flipo à la page 243, où est reproduit un cellier aussi émouvant qu'une cathédrale ; la logique fera-t-elle conclure au culte de la Dive Bouteille et à sa valeur mystique ?

P.-R. R.

DIE CHRISTLICHE KUNST. Janvier 1937.

L'art dans le buffet d'orgue, par Joseph Wörsching.

Le buffet d'orgue doit répondre à des exigences multiples : protéger les organes internes de l'orgue et, par conséquent, être disposé pratiquement, il doit donner à l'instrument de la stabilité, être un ornement de l'orgue et contribuer à la décoration de l'église ou de la salle de concerts.

L'histoire du buffet nous prouve que la protection de l'orgue est une de ses fonctions essentielles : il doit lui assurer une longue conservation. (Ceci est encore valable à notre époque qui connaît l'orgue pneumatique et l'orgue électrique). C'est ainsi que sa première forme est un coffre à deux volets qu'on peut ouvrir pour ne pas gêner la sonorité des tuyaux du premier plan (Montre, prestant). L'agrandissement pose des problèmes nouveaux et exige des solutions nouvelles. Le buffet d'orgue devient étroitement fonction de la structure de l'orgue et de l'expression visible et adéquate de ses organes. Cette dépendance logique et constructive est une certaine garantie pour la beauté et la pureté des proportions.

Le Baroque, cette époque brillante de l'art de construction des orgues a produit des œuvres parfaites et inégalables, car

elles ont été créées en partant de l'idée et de la fonction de l'instrument. Le style Rococo et le Classicisme (époque Empire) apportent un nouveau changement. Si le facteur d'orgue a été jusqu'à présent le constructeur du buffet, c'est maintenant l'architecte qui a la prépondérance : il doit intégrer l'orgue dans son plan général. Tout est prétexte à décoration et la disposition des tuyaux devient fantaisiste et irrationnelle. (C'est en Allemagne du Sud que ces nouvelles tendances se réalisent le mieux : Gabler et Holzheu. En France : Dom Bédos, l'art du facteur d'orgues). Pendant le Romantisme non seulement on ne crée rien de nouveau, mais encore on détruit des buffets des époques précédentes d'une haute valeur artistique sans les remplacer par des œuvres équivalentes. C'est l'anarchie et la décadence.

A notre époque c'est le principe du mécanisme de l'orgue qui est à la base de la disposition des tuyaux. Et notre facture moderne doit posséder la force et la capacité de donner avec ses moyens actuels, aux buffets d'orgues une forme rationnelle, artistique et adaptée à la technique. Il ne sert à rien de copier les buffets d'orgues traditionnels, même s'ils sont des chefs-d'œuvre. Les tendances rationnelles de la construction adaptée au mécanisme offrent un vaste champ d'inspiration à nos expressions artistiques actuelles. Le buffet ouvert, un placement harmonieux des tuyaux, l'emploi pour leur exécution de matériaux tels que l'étain, le zinc, le cuivre et le bois, ont donné de bonnes réalisations. On a utilisé avec un grand succès la disposition des tuyaux hors de tout cadre car elle peut conférer aux lieux saints une grande solennité. Les tuyaux d'orgue resteront toujours le suprême moyen de décoration. Avec cette conception moderne nous supprimons cadre et ornement pour tirer des effets artistiques uniquement de la disposition des éléments mécaniques de l'orgue.

Tel est par exemple l'orgue de l'église de St-Joseph à Viersen (conçu et construit par M. J. Klais, de Bonn). Nous voyons disposés les tuyaux latéralement en diminuant et former au milieu trois pyramides successives. De même l'orgue de l'Abbaye de Knechtsteden (conception et exécution de M. J. Klais, de Bonn) où la composition architecturale de l'orgue s'intègre parfaitement dans les arcs en tiers-point du chœur. Au premier plan la ligne de tête des tuyaux descend des deux côtés pour se rejoindre au centre, formant ainsi l'arc brisé par un mouvement opposé. Au deuxième plan un petit « bouquet de tuyaux » forme une sorte d'ogive renversée. Au troisième plan cette ligne est répétée par de grands tuyaux évasés vers le haut qui confèrent à l'ensemble une allure monumentale et solennelle.

Le buffet d'orgue sans tuyaux restera une exception. Il est absolument indispensable que l'architecte qui veut avoir une influence sur la construction de l'orgue soit suffisamment au courant des questions que posent les orgues ou au moins s'assure la collaboration d'un spécialiste. L'architecte ne devrait jamais imposer au constructeur un projet peu harmonieux, inadapté aux exigences du mécanisme des orgues. En outre, il faudrait se garder de subir les influences de modes artistiquement éphémères, du désir de vouloir être moderne coûte que coûte. Il faudrait éviter des dispositions qui n'ont souvent rien de commun avec la technique de l'orgue.

H. BLEYER.

La plastique religieuse sur le Rhin, par A. Hoff. — A propos de l'histoire de la construction de la cathédrale de Bamberg (Projet de transformation de Franz, Ignaz von Neumann 1733-85). — La découverte récente d'une Sainte Vierge par Hans Holbein (reproduction en couleurs).

DIE CHRISTLICHE KUNST. Février 1937. — Un jeune sculpteur de bois et peintre verrier : Joseph Jäger. Par Heinrich Getzeny. — Le chemin de la croix, mosaïque de Josef Eberz, par H. Getzeny. — Un chemin de la croix tissé par Wilhelm Rupprecht. Article de August Hoff. — Un peintre d'église : Eduard Host. Par Otto Klein.

MONATSCHRIFT FUR KULTUR UND POLITIK. (Vienne), mars 37.

Article illustré de belles photographies sur les « Hallenkirchen » autrichiennes du Moyen âge, par Richard-Kurt Donin.

Courrier

I. — Nous serions reconnaissants à nos amis de nous signaler, au moyen de photographies, que nous leur renverrons, s'ils le désirent :

1° Les œuvres intéressantes dont ils ont connaissance ;

2° Les exemples qu'ils pourraient connaître de transformations heureuses accomplies à peu de frais dans des églises ou chapelles : camouflages, retouches, élimination de pacotille, etc., manifestés par deux photos : « avant », « après ». Nous aimerions montrer par quelques cas bien convaincants ce qu'on peut faire en cet ordre.

Merci.

II. — A la suite de l'article sur la chapelle de Mende paru dans le numéro de février, nous avons reçu d'un architecte quelques remarques qui intéresseront nos lecteurs. « Ce n'est pas parce que je suis orfèvre en la matière, que l'intervention de l'architecte me semble normalement indispensable, entre l'artiste et le client.

« Pour les trois raisons suivantes :

« 1° L'architecte, seul, peut être touché assez facilement par une publicité restreinte qui lui fera connaître les « Ateliers » et les groupements analogues. Seul, il peut, pourvu que les dits Ateliers et les dits groupements sachent lui ouvrir leurs portes et leurs cœurs, être celui qui instruira, rassurera, décidera le client éventuel.

« 2° L'Architecte, seul, peut aussi, surtout en province, combiner l'action des autres corps d'état avec l'action des Artistes car ceux-ci ont besoin, pour peindre, de bons murs solides et secs, de bons enduits soigneusement dosés, d'échafaudages adéquats, bref de tout un ensemble de contingences que des Artistes ne peuvent que bien difficilement rassembler et organiser.

« 3° Enfin, et là le point est sans doute plus délicat, il faut, comme le dit dit si bien « le Compagnon », « donner à chacun la note qu'il doit jouer » de façon à ce que l'ensemble devienne effectivement une harmonie.

« Or, si, comme le disait avec tant de savoureuse vérité le P. Couturier, les Architectes ont raison de se méfier des peintres, ils auraient tort, d'une part, de ne pas élargir leur esprit et leur sensibilité aussi loin qu'il faut pour les comprendre, d'autre part de ne pas tendre suffisamment leur volonté, si souples qu'en doivent rester les décisions, pour imposer aux dits Artistes la mesure sur la quelle ils doivent jouer.

« La morale de ce petit discours c'est que, me semble-t-il :

« 1° les groupements comme les « Ateliers », « l'Arche », « les Artisans de l'Autel », « le Vase d'Albâtre »... et tant d'autres, ainsi que les Artistes travaillant seuls, auraient le plus grand intérêt à rechercher, dans chaque région, dans chaque diocèse, le ou les Architectes amis, susceptibles de les comprendre, de les aider, de les faire connaître et, en définitive, de leur donner du travail.

« 2° qu'ainsi au lieu de s'échiner, dépensant leur temps et leurs faibles ressources à courir des clients aussi fugitifs et divers que les lapins de Sologne à la fin de la saison des chasses, les groupements d'Artistes et les Artistes isolés auraient un intérêt certain à concentrer leurs efforts dans des collaborations régulières, organisées, confiantes avec les Architectes et surtout avec les Architectes spécialistes qui sont non seulement les « Maîtres de l'œuvre », mais en fait, les vrais dispensateurs du travail ».

Nous croyons très justes ces remarques, sous cette seule réserve, hélas ! qu'il y a architectes et architectes...

III. — Nous signalons très volontiers le pèlerinage-excursion qu'organisent, avec le concours de notre sympathique confrère « les Cahiers Catholiques », les Amis de Sainte Marie-Madeleine Postel au tombeau de cette étonnante Sainte trop peu connue, à l'abbaye de St-Sauveur-le-Vicomte qu'elle a relevée et aux grands monuments du Cotentin, pendant les vacances de la Pentecôte. Renseignements et billets, 6, rue Coëtlogon.

VIENT
DE PARAITRE

P. Louis Chardon, O. P.

La Croix de Jésus

Édition intégrale
avec introduction du
R. P. F. Florand, O. P.

Un volume broché
Papier de luxe
590 pages.. **60 fr.**

En souscription jusqu'au 1er Juin
45 fr. au lieu de 60 fr.
EDITIONS DU CERF PARIS

ATELIER NOTRE-DAME

68, Rue Bonaparte
Paris VIe

Vêtements Liturgiques
Linges d'Autel

LES BEAUX CADEAUX RELIGIEUX
se trouvent à
L'ART CATHOLIQUE
6, Place Saint-Sulpice, PARIS VI

•

STATUES - CHEMINS de CROIX - BÉNITIERS - CHRISTS
GRAVURES et IMAGES REPRODUISANT les ŒUVRES
des MAITRES ANCIENS et MODERNES
LIVRES d'une ÉLÉGANTE PRÉSENTATION
ENVOI FRANCO DES CATALOGUES

BIAIS
FRERES ET FILS
74 RUE BONAPARTE - PARIS

FABRICANTS DE
CHASUBLERIE
ORFEVRERIE
AMEUBLEMENT
BRONZES
LINGERIE

ENTREPRISE

MAZZIOLI

Société à R. L., Capital 465.000 fr.
Lauréat du Conservatoire des Arts et Métiers

MOSAÏQUES

ROMAINES ET VÉNITIENNES
POUR
DÉCORATIONS MURALES
ET
DALLAGES

16, Bd de Douaumont, Paris (17e)
Tél. Marcadet 10.39

J. PUIFORCAT

ORFÈVRE

14, RUE CHAPON

PARIS (III°)

Aimez-vous les "bonnes choses" ?

Achetez des chocolats

L. Salavin

FOURNISSEUR de la plupart des **Collèges** et **Institutions** en France et aux Colonies (Spécialité pour la vente aux élèves)

Articles pour **Cinémas paroissiaux, Ventes de Charité, Colonies de Vacances**

PRIX TRÈS AVANTAGEUX

Demandez catalogue général et envois d'échantillons gratuits

L. SALAVIN

Confiseur - Chocolatier

95, Avenue d'Orléans o PARIS

L'Héliogravure est véritablement un procédé artistique peu coûteux.

Pour vos : Images, Cartes Postales Almanachs, Calendriers Bulletins et tous vos Imprimés Illustrés

ADRESSEZ-VOUS A :

HELIO N E A

qui édite et imprime la Revue " L'ART SACRÉ "

11, Rue de Cluny - PARIS (5e)

Téléphone Danton 83-84

ou

93-97, Rue du Chevalier-Français

LILLE (Nord)

Téléphone : 533-73

BATON SCOUT

Représentant Saint-Georges

Sculpté par Georges SERRAZ

49, Boulevard Brune, PARIS XIV·

Statue de Vierge assise (Début du XIII[e] siècle).
Musée d'art catalan, Barcelone.

Le gérant : J. LHOMME.

Hélio N.E.A., 93 à 97, Rue du Chevalier Français.